

Titoli:

- 1

La figura dell'angelo nella civiltà paleocristiana
(Cecilia Proverbio)
- 2

Agrigento dal Tardo Antico al Medioevo.
Campagne di scavo nell'area della necropoli paleocristiana.
Anni 1986-1999
(Rosa Maria Bonacasa Carra, Fabiola Ardizzone)
- 3

El Bagawat. Un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto
(Giuseppina Cipriano)
- 4

Agostino Amore
I Martiri di Roma
(Alessandro Bonfiglio)
- 5

I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli
(Giovanna Ferri)
- 6

La catacomba di Priscilla
Il complesso, i restauri, i musei
(Fabrizio Bisconti, Raffaella Giuliani, Barbara Mazzei)
- 7

Le catacombe di San Callisto
Storia, contesti, scavi, restauri, scoperte
A proposito del cubicolo di Orfeo e del Museo della Torretta
(a cura di Fabrizio Bisconti e Matteo Braconi)
- 8

Arti Minori e Arti Maggiori
Relazioni e interazioni tra tarda Antichità e Alto Medioevo
(a cura di Fabrizio Bisconti, Matteo Braconi, Mariarita Sgarlata)



8

A cura di
Fabrizio Bisconti, Matteo Braconi,
Mariarita Sgarlata

ARTI MINORI E ARTI MAGGIORI



ARTI MINORI E ARTI MAGGIORI

*Relazioni e interazioni
tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*



A cura di
Fabrizio Bisconti, Matteo Braconi, Mariarita Sgarlata

ARTI MINORI E ARTI MAGGIORI

*Relazioni e interazioni
tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*

SOMMARIO

Premessa

FABRIZIO BISCONTI, MATTEO BRACONI, MARIARITA SGARLATA 9

Parte I

MATERIALI LITURGICI TRA FONTI SCRITTE ED OGGETTI PREZIOSI

Tra archeologia e cristianesimo. *La distruzione dei templi
da Costantino a Graziano*

TERESA SARDELLA 13

La colomba e lo spirito. *Interazioni iconografiche tra la suppellettile
liturgica e i programmi decorativi degli edifici battesimali*

GIOVANNA FERRI 33

The Canicattini Treasure. *Objects in context, objects in interaction*

ANDREA GENNARO 61

Stoffe di pregio di tradizione orientale come modelli
per la produzione sontuaria carolingia.

Il caso dei cammei vitrei monocromi della "Croce di Desiderio" a Brescia

ELISABETTA GAGETTI 85

L'enkolpion di Maria Imperatrice e il culto
delle reliquie tra le nobilissimae feminae

FEDERICO CARUSO 119

Parte II

LA CIRCOLAZIONE DEI TEMI ICONOGRAFICI TRA ARTI MINORI E ARTI MAGGIORI

La cultura figurativa in Sicilia tra vita pubblica e vita privata MARIARITA SGARLATA	145
«Aldilà» dell'oggetto. <i>Gli attributi dei Santi nella decorazione pittorica dell'oratorio dei Quaranta Martiri a Siracusa</i> GIULIA ARCIDIACONO	171
Clipeus, clipei. <i>Istanze simboliche e intenti decorativi nelle arti della Tarda Antichità e dell'Alto Medioevo</i> BARBARA MAZZEI.....	197
Il tempo e l'“occasione”. <i>Declinazioni e persistenze di un'immagine</i> ALEXIA LATINI.....	219
L'iconografia di Daniele fra i leoni “allargata” <i>Rapporti fra arti minori e maggiori</i> RAFFAELLA GIULIANI	253
La tempesta sedata del papiro di Ossirinco del Museo Archeologico di Firenze (PSI VIII 920). <i>Dall'illustrazione alle altre arti</i> DIMITRI CASCIANELLI	275
Osservazioni storiche su una particolare iconografia della scena di Sansone in lotta con il leone (<i>Gdc</i> 14, 5-6) CRISTIANO MENGARELLI	301
Ritratto di pastore. <i>Una tipologia iconografica per la decorazione domestica: pastori del quotidiano</i> GIULIA MARCHIONI	323

Parte III

I PRODOTTI CERAMICI COME VETTORI PER LA DIFFUSIONE DELLE IMMAGINI

Modelli colti nella produzione ceramica di età tardoantica
e altomedievale tra Oriente e Occidente

PIER GIORGIO SPANU..... 343

Scene di spettacoli e scene di caccia sulle lucerne
da contesti siracusani

MARIA DOMENICA LO FARO..... 387

Nuove matrici fittili per dolci dalle ricerche
del progetto Ostia Marina

MASSIMILIANO DAVID, STEFANO DE TOGNI,
MARIA STELLA GRAZIANO 409

La Croce in due testimonianze poco note dalla Chiesa
di S. Maria de Vico Novo (Scandriglia, RI)

FRANCESCA LEZZI 423

Parte IV

MATERIALI PREZIOSI: AVORI, GEMME E VETRI

Avori, gemme e vetri dell'ultima antichità:

L'irradiazione delle arti

FABRIZIO BISCONTI..... 447

Eburnea Aedificia. *Architetture reali e immaginarie
nei dittici eburnei tardoantichi*

MASSIMILIANO DAVID, DINO LOMBARDO 469

Le Taifas di al-Andalus attraverso le arti sontuarie
del Mediterraneo: *Veicolo geografico e temporale di modelli artistici*

VÍCTOR RABASCO GARCÍA..... 483

Attori e Gammadiae. <i>Da un diaspro rosso della collezione medicea di Firenze ai mosaici profani con raffigurazioni teatrali</i> CRISTINA CUMBO	497
La Passio Christi negli Avori Maskell. <i>Migrazioni tematiche tra le arti maggiori e le arti minori</i> ALESSANDRA LAZZARA.....	523
Dalla materia all'immagine. <i>Fondi d'oro tardo antichi e arte cristiana monumentale</i> PENELOPE FILACCHIONE.....	551
Parte V	
LA SFERA DEL PRIVATO TRA LUSSO E DEVOZIONE	
"In venatibus, in conviviis". <i>Riflessi iconografici della vita degli aristocratici tra arti minori e arti maggiori</i> MATTEO BRACONI	575
Un'inedita quadrangula dal complesso di S. Paolo f.l.m. <i>E il lungo viaggio dei signa Apostolorum dalla Tarda Antichità al Medioevo</i> ILENIA GRADANTE, MARIA PATTI	615
Le arti sontuarie e la pittura nella Sicilia bizantina GIANCARLO GERMANÀ.....	633
Da Monza a Betlemme <i>Itinerari iconografici della Natività</i> DOMENICO BENOCI.....	659
Il cubicolo dei "due banchetti" nelle catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro. <i>La questione cronologica</i> EMANUELA TIERO.....	675
Quando il Lacus diventa Laqum <i>I caratteri iconografici della fossa dei leoni tra arti maggiori e arti minori</i> ALESSANDRO DI TOMASSI.....	699

PREMESSA

Il Convegno prima e gli Atti poi hanno convocato molte delle idee che sono circolate, nel passato remoto e nel passato prossimo, relativamente allo studio dell'arte antica e tardoantica, guardando all'una e all'altra non tanto e non solo nelle manifestazioni conclamate e, dunque, a quell'arte, che, un po' per convenzione e un po' impropriamente, viene etichettata come "monumentale", ma anche a quelle espressioni, considerate di margine e definite, con il "marchio infamante" di arti minori.

Non vogliamo certamente convincere nessuno dell'importanza che, invece, riveste l'irrinunciabile confronto/incontro tra le arti, ma si è anche pensato che fosse strategico passare velocemente e con concretezza dalla "teoria alla pratica" e proporre – per l'arte tardoantica e altomedievale in genere, ma anche per quella specificatamente e propriamente cristiana o, per usare una definizione ormai un po' consunta, ma sempre efficace, paleocristiana – una serie nutrita di affondi puntuali o anche molto larghi.

Il nostro esperimento ha avuto qualche esito, forse per un motivo primo, urgente e principale. Il colloquio è stato aperto a tutti i saperi e, con disinvoltura e un po' di coraggio, abbiamo lasciato intrecciare l'iconografia e la storia del collezionismo. E questo estuario è rimasto aperto anche a livello tematico, ascoltando la voce sonora dell'arte ciclica e di quella simbolica, di quella evocativa, di esponente biblico, a quella augurale e paradigmatica. Ma lo sguardo si è spalancato anche verso quell'arte "profana", trascinata nella Tarda Antichità, ora per afferrare le punte avanzate della vecchia materia del mito, ora del vivacissimo ciclo del latifondo, ora delle forme solenni e un po' "volgari" dell'autorappresentazione.

E ancora, questa libertà di movimento ha permesso di "vagare", secondo un tracciato sempre intelligente, nel senso etimologico del termine, di classe in classe: dalla più corrente "archeologia della produzione" al più sofisticato artigianato liturgico; dai manoscritti ai tesori; dalle lucerne d'uso quotidiano alle colombe argente; dalle gemme alla macro-orificeria bizantina.

E tutto questo senza mai dimenticare l'obiettivo strategico, ovvero quello che, pur considerando quest'arte altra, non deve mai perdere di vista il corrispettivo alto, conosciuto, magari dimenticato, talora perduto, dell'arte monumentale.

E qui si innesca l'"operazione interattiva" del nostro incontro: in questo caleidoscopio artistico, fatto di una produzione mista, ora corriva, ora preziosa, ora veloce, ora frutto di raffinata perizia, si riconoscono quei materiali, che possono fungere da copia e talvolta da fotocopia di monumenti scomparsi eppure di estrema importanza per la restituzione della più alta e solenne arte della Tarda Antichità.

Il caso celebre ed emblematico della *traditio legis*, che decorava, con ogni probabilità, l'abside del *martyrium* petrino di impianto costantiniano nell'ager Vaticano è illuminante. Di quella rappresentazione, così alta e così compromessa con il linguaggio legato al cerimoniale imperiale, possediamo decine di riproduzioni nelle arti maggiori e nelle arti minori: dai vetri dorati alle lastre incise, dagli stucchi ai mosaici, dalla pittura catacombale agli scrigni argentei, dalle cassette eburnee ai sarcofagi. E tutto questo proprio dal tempo dei costantinidi sino al Medioevo. Abbiamo un'infinità di riproduzioni, ma manca il prototipo. E le arti minori, nella restituzione di questa prima scena abiblica, giocano un ruolo fondamentale.

Solo questo esempio, così nitido nella dinamica emulativa, meriterebbe tutta la nostra attenzione, ma abbiamo guardato aldilà degli orizzonti canonici e questo "sguardo oltre la siepe" ci ha fatto intravedere un mondo figurativo complesso, intrecciato, colmo di allusioni e analogie, di copie e "fotocopie": insomma un mondo ancora tutto da scoprire.

Fabrizio Bisconti
Matteo Braconi
Mariarita Sgarlata

PARTE I

MATERIALI LITURGICI
TRA FONTI SCRITTE
ED OGGETTI PREZIOSI

TRA ARCHEOLOGIA E CRISTIANESIMO

La distruzione dei templi da Costantino a Graziano

TERESA SARDELLA

1. *Storia e Archeologia: gli speciali territori della religione e del sacro*

La mia apertura, da storica del cristianesimo antico, a questo convegno, impone alcune riflessioni storiografiche e metodologiche. Da un punto di vista generale, la necessità della collaborazione tra archeologia e storia – di qualunque settore specialistico – è questione più volte riconsiderata e ribadita e, per certi aspetti, oggi, un apriori assoluto¹. Peraltro, l'incontro concreto e il dialogo tra discipline, alla nostra sensibilità ineludibile e forse ormai anche scontato, nel passato scontato non è stato. Il rapporto tra archeologi e problematiche storiche in archeologia da un lato e studiosi che scientificamente e accademicamente hanno la qualifica di storici dall'altro ha rivelato problemi di comprensione e diffidenza reciproca. Così si spiega che, dopo decenni di dialogo teorizzato, questa sia la prima volta che, a Catania, ci troviamo di fronte a una collaborazione tra cattedra di archeologia cristiana e cattedra di storia del cristianesimo – e per questo devo ringraziare il comitato scientifico e, in particolare, Maria Rita Sgarlata –. Questo significa che ci troviamo an-

¹ Storiograficamente il dibattito è avvenuto soprattutto a partire dalla medievistica, settore nel quale si sono avviati diversi rinnovamenti metodologici e storiografici. Cfr. BLAKE 1981; TORELLI 1984; FRANCOVICH, PARENTI 1988; FRANCOVICH, MANACORDA 2000; MANACORDA 2004; ROCCHI, XELLA 2006; SGARLATA 2008; CARANDINI 2011; D'AGATA, CESSARI 2011; DELOGU 2011, soprattutto pp. 59-64; ERMINI PANI 2011; NOYÉ 2011; BARBANERA 2015; GELICHI 2016.

cora in un percorso *in fieri*, almeno sul piano di una concreta collaborazione, almeno per quanto riguarda il settore della religionistica².

Tradizionalmente in entrambi i settori – storia e archeologia – il confronto tra le due discipline è traducibile in un dibattito sul primato scientifico e metodologico – cioè se sia più importante la storia o la archeologia –. Anche questo specifico aspetto del dibattito in parte è superato: in sintonia, credo, con due tendenze comuni oggi: la prima privilegia ogni forma di interdisciplinarietà; la seconda, più interna, riguarda la considerazione che sia storia sia archeologia sono due discipline storiche, cioè a vocazione interpretativa, ciascuna fondata su fonti peculiari³. Si parla anche di condizioni di simbiosi tra storia e archeologia, dove la ricerca tende all'integrazione delle conoscenze che si confermano quando sono concordanti, sollecitano verifiche quando non lo sono. Il tema del dialogo e della collaborazione tra storia e archeologia, problematico sempre se pensiamo ai continui interventi su di esso, impone alcune riflessioni in relazione alle modalità secondo cui, nel concreto, questa collaborazione si debba realizzare. Non solo archeologia e storia, ma più in particolare lo specifico territorio sul quale ci muoviamo – quello dell'incontro tra archeologia da un lato e storia delle religioni e storia del cristianesimo, dall'altro – che, come è stato anche indicato, si può enucleare come incontro tra archeologia e sacro⁴, apre a ulteriori, particolari problemi e riflessioni.

Rispetto alla definizione degli specifici ambiti storici di competenza, si può ritenere superata la fase in cui si riteneva che l'archeologia potesse avere rapporti proficui solo facendo riferimento a particolari settori storici. Soprattutto, con i settori innovativi e sperimentali degli anni 70 – di economia, territorio e cultura materiale⁵, cui si aggiunse ben presto la ricostruzione di storia politica e istituzionale. Si trattava di questioni mirate funzionalmente alle vicende costruttive/distruttive dell'abitato, agli aspetti materiali dell'insediamento. Molte altre sono le difficoltà non solo di far combaciare, ma anche solo di integrare l'indagine storica e quella archeologica. Né sempre

² ROCCHI, XELLA 2006: con una esemplare ricostruzione di una religione estinta.

³ ROCCHI, XELLA 2006, pp. 7-8.

⁴ NAVA, OSANNA 2005; D'ANDRIA, DE GROSSI MAZZORIN, FIORENTINO 2008. Sulla precisazione del significato di sacro, cfr. FILORAMO 1998, pp. 549-59 e FILORAMO 2010, pp. 121-137.

⁵ Editoriale del primo numero di «Archeologia medievale» (1) 1974.

è facile incrociare i dati di storia politica e istituzionale – dove spesso più facilmente si hanno certezze di datazione – con i dati archeologici. Sempre negli anni '70, il tema del rapporto tra archeologia e storia, dominato dai medievisti, ricondotto alle aree specifiche dell'archeologia cristiana e della storia del cristianesimo incrocia tutte le problematiche specifiche della Tarda Antichità⁶. Innanzi tutto, il soffocante rapporto con il mondo ecclesiastico, con il riassorbimento durato secoli nell'area della confessionalità fino ai decenni di un difficile e faticoso svincolamento che ha fatto approdare archeologia cristiana e storia del cristianesimo, dagli anni '70, nell'area delle discipline scientificamente fondate e laicamente gestite: una situazione recente, dati i tempi lunghi di conquiste e relative acquisizioni scientifiche, peraltro ancora problematica, considerata la persistente sensibilità confessionale del tema in taluni ambienti. Del resto, tra le problematiche restano aperti tutti gli interrogativi e i problemi interpretativi che coinvolgono le specifiche questioni sulla Tarda Antichità⁷. Sia il tempo cui si applica – Tarda Antichità e Medioevo – sia il metodo – l'integrazione tra storia e archeologia – sono campi di applicazione e strumenti che entrano nei grandi temi del dibattito europeo, dal momento che si incardinano in momenti e settori cruciali per i processi culturali della formazione politica e culturale in Europa⁸.

2. Rapporti tra il sacro e il potere: topografia, luoghi e oggetti di culto

Punto nodale di questo percorso metodologico e storiografico relativo ai rapporti tra storia e archeologia sono i meccanismi del potere. Uno degli aspetti più importanti relativi ai rapporti tra archeologia e storia, infatti, è l'interazione tra poteri: interazione che influenza topografia del sacro, produzione architettonica e manufatti minori, accompagnando luoghi e manufatti maggiori e minori in un percorso che può giungere fino alla loro fine⁹. In

⁶ SARDELLA 2013.

⁷ AGNELLO 2002; SGARLATA 2008; SARDELLA 2013.

⁸ CARANDINI 2011.

⁹ DEFFONTAINES 1957; LEFEBVRE 1974; DOUGHTY 1994, pp. 313-322; AGUSTONI 2000 (*Introd.* e cap. I); GIERYN 2000; VALLEGA 2003; VALLEGA 2006; URRY 2004; FILORAMO 2004, pp. 219 ss.; OSTI 2010; FILORAMO 2010, pp. 121-137; FILORAMO 2014a.

quanto espressione artistica – forma di autocoscienza e strumento di comunicazione¹⁰ – percorsi geografici, architettonici e artistici sono determinati dalle dinamiche che sovrintendono ai rapporti sociali e di potere: una chiave di lettura utile a intendere l'intero arco dei percorsi geografici e della storia dei prodotti architettonici e artistici. Una storia, che, nell'ambito del sacro, ha una sua specificità. Nel sacro si incrociano, infatti, le categorie spazio-temporali della liturgia, che trova modo di realizzarsi in specifici luoghi e con specifici oggetti di culto. La natura sociale della religione si contestualizza, con evidenza, nei luoghi del vissuto comunitario. Ogni segmento sociale entra nel sistema gestionale, nel vissuto di ogni settore spazio/temporale dell'esperienza religiosa, e tanto più nelle sue forme materiali. Origini e percorsi storici, di costruzione e distruzione della produzione materiale, di quella monumentale e della produzione artistica – maggiore e minore – e della memoria sono in stretta relazione con atteggiamenti, posizioni e relazioni tra società e potere e tra le varie forme di potere. Il rapporto dei poteri con le fattispecie artistiche materiali inerenti alla religione non si risolve nella fase iniziale della produzione e nel ruolo della committenza. E, in un'epoca di crisi, intesa come momento acuto di destrutturazione – quale è la Tarda Antichità – gli scontri tra antiche e nuove forme di potere trovano nello spazio sacro luoghi privilegiati del confronto/scontro. Per più aspetti, i templi e i loro arredi rientrano in un sistema di comunicazione simbolica dove impatto e percorsi emotivi agiscono a più livelli e per l'intero arco della loro vita.

In tale direzione è orientata la mia relazione, che vuole soffermarsi su un particolare oggetto di indagine e in un particolare periodo storico: gli interventi legislativi sul destino dei luoghi di culto e dei loro arredi, nel periodo compreso tra l'editto di Milano (313) e l'editto di Tessalonica (380). Quale interesse il potere legislativo rivolge, in questi anni, ai luoghi di culto tradizionali e all'apparato che li accompagnava nella lunga fase di convivenza tra alterne e articolate vicende relative agli equilibri tra paganesimo e cristianesimo? Ripercorrere questi passaggi – in un contesto in cui i rapporti tra potere e cristianesimo sono non del tutto né ancora compattamente e rigidamente schierati sul fronte cristiano – significa indagare tali luoghi in quanto esemplari rispetto ai rapporti tra religione e potere. Tale esemplarità è qui considerata attraverso

¹⁰ SALAZAR 2006; ROUTLEDGE 2014, pp. 27-48.

non la loro costruzione, ma la loro distruzione. Si tratta di un momento significativo anche rispetto al tema dei rapporti tra archeologia e storia. Esso tocca, infatti, la lettura delle tracce archeologiche. Il crollo e i resti di un tempio comprovano la necessità di interpretare tracce materiali, che, però, non sono solo un dato materiale. Tali tracce possono trovare una corretta spiegazione solo nell'interpretazione dell'intreccio tra archeologia e vicende della storia politica, sociale e religiosa, qui indagate attraverso tappe legislative.

3. Il processo di cristianizzazione e la distruzione dei templi

Le innumerevoli forme che lo spazio sacro può rivestire o assumere – da quelle naturali (pietre, grotte, fonti, alberi) a quelle altrettanto varie dell'architettura (altari, tabernacoli, templi, santuari, chiese, sinagoghe, moschee) – riconfigurano, sul piano materiale, valori e contenuti religiosi altamente significativi. E proprio la riconfigurazione materiale e culturale degli spazi e dei territori è tra gli elementi significativi del confronto tra paganesimo e cristianesimo, che comprende, del resto, tutti i settori sociali e culturali, dalla politica alla cultura in ogni sua interpretazione, agli spazi e alle relazioni sociali. Questi hanno il loro punto nodale nel tempio e nel culto, dove lo spazio, definito da forme naturali o architettoniche, assume significato e senso da dottrine e credenze. Anche in tal senso vanno interpretate le differenze tra culti pagani e culto cristiano. Il culto cristiano non si svolgeva in luoghi pubblici, ma all'interno di edifici specifici. Per questo, i pagani, in polemica con i cristiani, ritenevano che questi ultimi praticassero il loro culto in riunioni in gran segreto. Nella corrispondenza tra Massimo di Madaura e Agostino emerge il tema della differenza tra i pagani – che, agli occhi dei pagani stessi, adorerebbero gli dèi alla luce del giorno – e i cristiani che, invece, lo farebbero nascostamente¹¹.

Attorno al tempio e alla distruzione del tempio agiscono tutti i poteri – quello politico-istituzionale, quelli religioso, culturale, popolare –. Il tempio non è un vuoto spazio sacro: è spazio sacro pieno di contenuti, è il luogo dove spazio e tempo sacri convergono nella liturgia, intesa come riattualizzazione, nella ritualizzazione, del mito religioso. La liturgia, con la epifania

¹¹ *Ep.* 16, 2; 17, 1; 232, 3.

del divino che in essa si realizza, è il cuore di ogni religione, il vero punto di incontro tra umano e divino¹²: in essa si ritrovano il senso della dottrina e le pratiche cultuali, operatori specialistici e massa dei fedeli, poteri religiosi e poteri civili, là dove siamo ben lontani da qualunque ipotesi di moderne teorizzazioni relative alla separazione tra sfera laica e sfera profana. Di questo processo il tempio – il tempio pagano che si proietta nel tempio cristiano – è enigmatico luogo di culto. Nella rifruizione e/o distruzione del tempio pagano si condensa il senso emblematico dei rapporti di continuità/discontinuità che riguardano ogni relazione tra paganesimo e cristianesimo. Tralasciando le questioni relative alla rifruizione dei templi da un uso pagano a un uso cristiano, la distruzione di un tempio ha la funzione catalizzatrice di verifica degli equilibri di tutti i poteri attivi in un determinato momento: in questi fatti, ciascuno di questi poteri esercita le proprie specifiche modalità di azione. La distruzione dei templi è leggibile in chiave di semeiotica dei poteri, sia come filtro interpretativo del potere imperiale, sia come punto di scontro del potere dei vescovi e dei funzionari imperiali, sia come punto di rottura e di esplosione delle agitazioni popolari e di leader fanatici. La distruzione di un tempio, là dove si possano cogliere tracce visibili, tanto più se di natura violenta, va collocata in una griglia di rapporti complessa che parte dalle indicazioni delle leggi imperiali.

4. *Da Costantino a Graziano*

Dietro Costantino e la svolta cristiana¹³ non è sempre leggibile un atteggiamento eversivo da parte dell'Impero nei confronti dei templi¹⁴. Crolli e distruzioni risalenti a questi secoli vanno interpretati in un quadro complessivo, che tenga conto di quali forze e in quali modi venissero avversati luoghi

¹² RIES 2007.

¹³ Tale questione storica fondamentale tocca il tema classico, variamente analizzato e interpretato, della 'conversione' di Costantino. Cito soltanto: WEISS 1993, pp. 143-169; VAN DAM 2003, pp. 127-151; AMERISE 2005; BARZANÒ 2013.

¹⁴ Così, invece, EUS. *Triac.* 7-8; v. *Const.* 3, 54-56, LIBAN. *or.* XXX *Pro templis* 39; SOZOMEN. 2, 4-5: tra i pochissimi casi ricordati distruzione del tempio di Asclepio, ad Aigai in Cilicia, nel 326. PATITUCCI UGGERI 2012, pp. 570.

e templi e quali fossero le eventuali forme di distruzione a cui questi potevano essere sottoposti. Storiografia pagana e cristiana, per ragioni opposte, hanno retrodatato a Costantino una politica imperiale filocristiana e antipagana¹⁵. In realtà, poiché popolazione dell'Impero, senatori e famiglie senatoriali erano pagani, una politica di repressione non rientra nel profilo culturale e religioso del personaggio che diede una sterzata alla storia dell'Occidente e dei relativi rapporti intercorrenti tra religione e politica¹⁶. Costantino non promulgò leggi contro i culti tradizionali, ma indusse un atteggiamento filocristiano, coesistente con la qualifica e la funzione di *pontifex maximus*. Anche se, con la politica del cosiddetto 'doppio binario', già con l'Editto di Milano sembrava andare oltre la semplice tolleranza concessa da Galerio nel 311¹⁷, l'intento era quello di tenere in equilibrio poteri e rapporti tra pagani e cristiani, disciplinando i culti pagani, senza operare sbilanciamenti. La politica di tutela della pace religiosa non prevedeva la distruzione dei templi: quando le distruzioni avvennero, non furono ordinate dall'imperatore, ma erano piuttosto opera di forze eversive cristiane e di iniziativa popolare¹⁸. Il culto pubblico, con il suo significato civico, era controllato ma solo nel senso di una regolamentazione fondata su ordinamenti in atto¹⁹. Questa regolamentazione si accompagna a leggi che proibiscono pratiche di culto privato, nel senso di essere esercitate fuori dal controllo dello Stato, potenzialmente pericolose per l'ordine e gli equilibri politici: tali leggi colpiscono aruspicina, magia, *superstitio* (del 318 è quella per la magia; del 319-320 quella per aruspicina; del 323 quella per la *superstitio*)²⁰. Del resto, non esiste in questo terrore di pratiche potenzialmente eversive e destabilizzanti per il potere po-

¹⁵ Soc. *h.e.* 1, 3; THEOD. *h.e.* 5, 20; Soz. *h.e.* 1, 3; LIB. *or.* 30, 6.

¹⁶ NOVAK 1979, pp. 271-310.

¹⁷ LACT. *de mort. persec.* 48 e EUS. *h.e.* 10, 5, 2-15. CHRISTENSEN 1984; BARZANÒ 2013.

¹⁸ LIB. *or.* 30-39.

¹⁹ Non sono da considerare antipagane le distruzioni di altare e idoli di Mamre, in Palestina, collegati alla memoria di Abramo (EUS. *v. Const.* 3, 52-53; Soc. *h.e.* 2, 5), né la chiusura dei templi di Asclepio ad Aigai, in Cilicia (EUS. *v. Const.* 3, 56; Soc. *h.e.* 1, 18; Soz. *h.e.* 2, 5; LIB. *or.* 30-39 rinvia l'iniziativa a Costanzo II) e di Afrodite ad Afaca (EUS. *v. Const.* 3, 55, 1-5; Soz. *h.e.* 2, 5) e ad Eliopoli in Fenicia (EUS. *v. Const.* 3, 58, 1-4; Soz. *h.e.* 1, 8): cfr. HEIM 1988, pp. 41-53.

²⁰ CTh 16, 10, 1 (del 17-12-320) ribadisce la proibizione dell'aruspicina privata e si collega probabilmente a una legge di Costantino che avrebbe vietato i sacrifici pagani: a questa

litico una distinzione di poteri o di credi o fedi religiose: tutti sono immersi nel terrore della magia, pagani e cristiani, imperatori e popolo. Il potere della magia è reale, tutti ne possono essere vittime. Da questo nasce la linea politica di controllo messa in atto dagli imperatori. Per tutto il resto, ed escluso lo stretto dato fideistico, l'amalgama tra fedi era totale: lo rappresentano le leggi imperiali e l'uso diffuso e indifferenziato, nelle comunità, di testi sincretistici, di amuleti, di chiodi magici, abrasax, la stessa polisemia dell'arte, le forme molteplici della semeiotica del potere²¹.

In questa situazione storica che portò ai casi di distruzione dei templi, non ancora attuata per volontà imperiale, l'azione degli intellettuali fu decisiva e dimostra la forza del potere della persuasione e della creazione del consenso là dove si mettano in atto operazioni ideologiche e intellettuali; la capacità di incidere, sia pur nel lungo periodo sulle stesse posizioni della politica imperiale, il potere di costruire e offrire motivazioni a un dissenso materiale e concreto, ma senza idee, di dare corpo e idee religiosamente significative alla voce afona del disagio sociale e delle pulsioni violente. Gli apologeti cristiani, partiti dall'equiparazione dell'aruspicina con la magia nera e dall'assimilazione di tutte le pratiche di culto alla magia e alla religione tradizionale, riuscirono a demonizzare la religione pagana insieme a tutta la cultura tradizionale²². L'accusa di magia, inizialmente rivolta dagli intellettuali pagani contro i cristiani e contro il loro uso della croce, dall'apologetica costantiniana e postcostantiniana venne ribaltata e convertita nell'accusa di magia contro il paganesimo²³: la soluzione prevedeva la scomparsa dei culti pagani e, di conseguenza, dei loro templi in quanto luoghi di culto²⁴. Ma a lungo tali esiti restarono un progetto culturale senza ricadute legislative.

si richiama CTh 16, 10, 2, che è di Costanzo II (cfr. DELMAIRE 2005, pp. 427-428; HEIM 1988, pp. 41-53; RINALDI 2011, p. 144 e nt. 33).

²¹ Negli stessi ambienti imperiali ci sono sacerdoti pagani che ebbero un ruolo di rilievo nella consacrazione di Costantinopoli, ad esempio Sopater (PLRE, I, p. 846). Cfr. INSOLL 2011; LAVAN, MULRYAN 2011.

²² BARCELLONA 2013, pp. 1-23.

²³ Parallelamente avveniva l'operazione inversa, di appropriazione degli oracoli e delle pratiche magiche pagane: SARDELLA 1988, pp. 295-329.

²⁴ Eus. *v. Const.* 3, 1 e 2, 63 affermava che questo era necessario per la vittoria delle fedi. Similmente anche Ossio di Cordova e Lattanzio (cfr. DE CLERCQ 1954).

Anche dopo Costantino, gli imperatori si preoccuparono dei culti in funzione della loro pericolosità politica, e non per ragioni religiose. Non è la legislazione a determinare un capovolgimento di rotta, ma la posizione degli intellettuali cristiani, sempre più in aperta opposizione contro i culti tradizionali. Il rapporto con gli strumenti culturali appare in forme molteplici di mediazione culturale, forme che conoscono processi di assimilazione/risemantizzazione. Per quanto riguarda i templi, la situazione ha una sua specificità, rispetto ad altre forme ed espressioni culturali, dichiaratamente rifiutate, sul piano di presupposti teorici e religiosi: di fatto, in quanto interne alla stessa cultura, recuperate proprio sul piano culturale. L'identità storica e culturale dei templi, con le relative operazioni sacrificali, diversamente da altre forme culturali, poteva prevedere e mettere in atto interventi istituzionali e legislativi da un lato, più estesamente culturali dall'altro. Ma la posizione cristiana nei loro confronti non evidenzia punti di rottura nella legislazione. La rottura avviene, invece, con gli intellettuali cristiani: a essere sotto accusa, però, non è il tempio in sé ma, in sintonia con una tendenza interna alla stessa cultura ellenistico-romana, le pratiche culturali che gli ruotano attorno²⁵. Per varie ragioni il tempio in sé resta ai margini di diretti attacchi culturali e sono frequenti i casi in cui valori estetici ed economici, riferibili all'architettura e alla ricchezza degli arredi, ne suggeriscono un riutilizzo e una rifruizione in ambito cristiano²⁶: la possibilità di fruizione del luogo, nonché la ricchezza dei suoi arredi lo rendevano appetibile o per nuove costruzioni nel riutilizzo dei materiali o per un riuso come chiesa cristiana. Peraltro, il tempio restava inevitabilmente demonizzato dal contatto con il sacrificio, e da qui si apriva a un destino di distruzione e di eversione radicale. Il rapporto tra sacrificio e tempio è complicato dal fatto che rituale e sacrificio non avvenivano all'interno del tempio. Ma, le conseguenze più immediate non raggiungono gli imperatori né ricadono a livello legislativo: piuttosto, arrivano alla gestione di gruppi socialmente *borderline* che accendono agitazioni popolari più estese.

²⁵ Importante anche il fatto che parte dell'intellettualità pagana, con filosofi quali Plotino e Porfirio, era orientata verso la critica alla prassi sacrificale: SFAMENI GASPARRO 1987, pp. 107-155; RINALDI 2011, p. 148.

²⁶ BUENACASA 1997, pp. 229-240; RINALDI 2011, p. 148.

Tempi e luoghi diversi comportano destini opposti nella sorte dei templi: destini che vanno dall'*eversio* alla rifruizione in chiave cristiana. Dopo Costantino, la politica ostile nei confronti dei culti tradizionali proseguì da parte dei costantinidi²⁷. Peraltro questa politica non procede sempre in modo lineare. Nel 341, richiamando una simile disposizione del padre Costantino, Costante I, si oppone ai sacrifici, ma solo se connessi all'*aruspicina* privata, piuttosto che ai templi²⁸. Costanzo II, visitando Roma, mostrò un atteggiamento favorevole nei confronti di templi e sacerdoti pagani²⁹. Nel 342, Costante e il fratello Costanzo II – entrambi erano divenuti imperatori nel 337 – indirizzano al *praefectus urbis Romae*, Aco Catullinus (in carica dal 342 al 344) una *constitutio* che tutelava l'integrità dei templi fuori le mura: lo spirito era quello di bloccare la spoliazione³⁰. Nel 356, dopo la rinnovata repressione dei sacrifici notturni del 353³¹, vi furono altri provvedimenti fatti insieme all'allora cesare Giuliano, contro sacrifici e adorazione degli idoli: un primo intervento comminava la pena di morte ai contravventori, compresi i fun-

²⁷ Soz. *h.e.* 3, 17, 3; 4, 10, 7; THEOD. *h.e.* 5, 21, 2; SYM. *Rel.* 3, 4.

²⁸ CTh 16, 10, 2: *Imp. Constantius a. ad Madalianum agentem vicem praefectorum praetorio. Cesset superstitio, sacrificiorum aboleatur insania. Nam quicumque contra legem divi principis parentis nostri et hanc nostrae mansuetudinis iussione ausus fuerit sacrificia celebrare, competens in eum vindicta et praesens sententia exeratur. Accepta Marcellino et Probrino cons.* Questa situazione è attestata anche da iscrizioni che testimoniano la celebrazione di *taurobolia* ancora nella seconda metà del IV secolo (IV: CIL VI 498-499, 501-504, 509-512, 1675, 1778-1780, 30966, 31940; ILS 1264; AE 1945, 55 e 1953, 238. IG II/III 4842). Tuttavia, proprio il testo qui citato, intrecciando *superstitio* e *sacrificium* poteva lasciare aperte applicazioni repressive applicando interpretazioni in senso estensivo: sulla possibilità che il significato si sovrapponesse cfr. SALZMAN 1987, pp. 172-188; BONNER 1984, p. 346. Cfr. anche CTh 16, 10, 6. Per le opposte tesi interpretative: BARNES 1984, pp. 69-71; GAUDEMET 1995, p. 455; DELMAIRE 2005, p. 83, n. 1; RINALDI 2011, p. 149 e n. 62.

²⁹ AMM. MARC. 16, 20; SYMM. *Ep.* 10, 3; CIL VI 749.

³⁰ CTh 16, 10, 3: *Idem aa. ad Catullinum praefectum Urbi. Quamquam omnis superstitio penitus eruenda sit, tamen volumus, ut aedes templorum, quae extra muros sunt positae, intactae incorruptaeque consistant. Nam cum ex nonnullis vel ludorum vel circensium vel agonum origo fuerit exorta, non convenit ea convelli, ex quibus populo Romano praebeatur priscarum sollemnitas voluptatum. dat. kal. nov. Constantio IIII et Constante III aa. cons.* (BONAMENTE 2009, p. 41 e nt. 62).

³¹ CTh 16, 10, 5 – intervento indirizzato al *praefectus Urbis Cerealis*: l'intervento ribadisce la abrogazione (del 353) degli interventi di riapertura ai culti pagani fatti da Magnezio.

zionari³². Un altro intervento, contro i sacrifici, arrivò a ordinare la chiusura dei templi³³ per evitare occasione di delinquere: *omnibus licentia delinquenti perditis abnegari*³⁴. La pena di morte era stabilita per trasgressori e funzionari inadempienti. La corte imperiale, sulla linea della difesa dei templi, ma anche delle feste tradizionali, metteva in atto interventi che costituivano tentativi di arginarne la distruzione. Le *eversiones*, rare in occidente, diffuse in oriente, non erano conseguenza di editti imperiali, ma di azioni di gruppi di fanatici, di cui facevano parte vescovi, monaci, popolazione, «catalizzatori ‘turbolenti’ di un processo di cristianizzazione già in atto»³⁵. Le *constitutiones* del 356, volute alla repressione dell’aruspina privata e della magia, si riferivano a coloro che *operam sacrificiis dabant*. Ma la critica del sacrificio, strumentalizzata o meno in modo pretestuoso, aveva come esito la chiusura dei templi, in quanto luoghi dove si contravveniva alla legge.

L’opera di propaganda degli intellettuali cristiani operò più direttamente e nell’immediato su azioni concrete, alcune rilevabili a livello di storia materiale, come la distruzione dei templi. Il percorso logico degli intellettuali contro i templi, invece, passava dall’accusa pretestuosa che i sacrifici vietati venissero praticati all’interno dei templi – e non fuori – e che per evitare le trasgressioni alla legge era necessario abbattere quei luoghi che costituivano occasione per delinquere. Un esempio eloquente lo abbiamo con Firmico Materno, avvocato, neofita. Nella età di Costantino era stato studioso di astrologia, cui aveva dedicato un trattato facendo omaggio al suo *patronus*, il pagano Egnazio Lolliano Mavorzio, proconsole d’Africa sotto Costantino. Nel *De errore profanarum religionum*, con radicalismo da neoconvertito, con la passione causidica dell’avvocato invocava la punizione divina contro i pagani e soprattutto esortava gli imperatori cristiani a una ‘soluzione finale’ contro i pagani e i loro culti³⁶. Fondamentale il richiamo è a *Deut* 13, 6-10, dove si

³² CTh 16, 10, 6.

³³ CTh 16, 10, 4 e CTh 9, 16, 4-6 colpiscono i malefici, i maghi, gli aruspici e gli astrologi.

³⁴ CTh 9, 16, 4-6 (del 356-357).

³⁵ Così RINALDI 2011, p. 151. TEITLER 2017, p. 92 riprende la testimonianza di Sozomeno che attribuisce la responsabilità della distruzione dei templi di Zeus ed Apollo in Cesarea, avvenuta sotto i suoi predecessori cristiani, ai cittadini di Cappadocia.

³⁶ *Matheseos libri VIII*, ed. P. MONAT, Paris 2002-2003; SANZI 2006; RINALDI 2011, pp. 152-153; FILORAMO 2014b.

prescrive l'uccisione di coloro che seguono culti diversi da quello israelitico. Il suo percorso ideologico è la demonizzazione dei culti pagani. Procede associando la magia – già temuta dagli stessi imperatori, ma non solo, e perciò vietata, perché pericolosamente capace di incidere sul corso degli eventi – ai culti pagani. Il percorso logico è questo: i demoni malvagi ispirano i culti pagani, rendono possibili le azioni magiche – pericolose e perciò vietate – e a queste sono preposti. Dunque, anche i culti, opera di demoni malvagi, vanno vietati. Oltre ai maghi, che partecipavano alla magia, chiunque partecipasse a tali riti, andava condannato a morte. In questa operazione identificò l'imperatore ariano con i re apostati della tradizione veterotestamentaria.

Nella metamorfosi del territorio, legata alla diffusione del cristianesimo, la distruzione dei templi appare spesso come un fenomeno dettato anche dalla necessità di trovare materiali da riutilizzare, sull'esempio di quello che avveniva per le tombe³⁷. Ma, mentre queste *eversiones* erano causate da vescovi e popolo, le leggi imperiali si orientavano verso un percorso di salvaguardia di un patrimonio artistico, rappresentato dai beni monumentali e dai manufatti, messo a rischio da più attacchi. Preparavano la distruzione dei templi le posizioni degli intellettuali, anche se nei fatti tale patrimonio era messo a repentaglio soprattutto da vescovi fondamentalisti, che agivano in regime di impunità³⁸, da magistrati cristiani e loro sostenitori e, soprattutto in oriente, da monaci fanatici. Il commercio di simulacri e manufatti d'arte dei templi pagani coinvolgeva anche persone vicine all'imperatore e spesso ruotava attorno ai funzionari di corte di Costanzo II, che con la corruzione ricavano ingenti introiti³⁹. Il tempio, edificio di culto pagano, di cui coloro che erano guide intellettuali invocavano la chiusura era luogo di trasgressione proprio per la stretta interconnessione con rituali liturgici, come il sacrificio, soprattutto il sacrificio notturno, legato all'aruspina privata, dove le consultazioni avevano carattere magico con conseguente possibile intreccio con una macchinazione politica.

In sintesi. Con Costantino e figli, aruspina, magia e prassi sacrificale erano le vere, grandi accusate: le pericolose, temute e temibili, pratiche divi-

³⁷ GREG. NAZ. *epigr.* 48 condanna questa pratica. BUENACASA 1997, pp. 229-240.

³⁸ Lo si ricava da CTh 16, 2, 12, del 355.

³⁹ AMM. MARC. 22, 4, 3.

natorie, erano peraltro combattute con grande ambiguità. Si facevano strada teorie, ad opera degli intellettuali cristiani, nelle quali aruspicina e magia venivano pretestuosamente sovrapposte al culto degli dei e confuse con esso: così si faceva una sorta di equazione con il paganesimo tutto. Questa equazione era la formula propagandistica su cui si fondava la demonizzazione del paganesimo. L'azione degli intellettuali non ebbe immediato esito politico o giuridico. Essa si estese e produsse effetti solo nell'età di Teodosio.

La demonizzazione del culto pagano, divenuto culto fuori legge per le finalità magico superstiziose a esso connesse, si interruppe con l'imperatore Giuliano (361-363), il quale non produsse una legislazione anticristiana, quanto piuttosto operò una riconversione politico legislativa in chiave di restaurazione⁴⁰. Definì *restitutor templorum*, operò in difesa del patrimonio dei templi e delle arti minacciate dalle leggi precedenti, restaurò i templi saccheggiati, ne recuperò i tesori e riprese la celebrazione dei sacrifici⁴¹. La sua politica portava alla restituzione dei *fundi templorum* alle città di legittima pertinenza, togliendo gli stessi alla *res privata* cui erano stati assegnati. Contro le eversioni dei templi da parte di governatori locali, ispirati da fondamentalismo cristiano, vietò alle autorità di entrare nei templi accompagnati da armati. Delegittimò le distruzioni appellandosi direttamente alle Scritture dei cristiani. Significativo è che tra i suoi consiglieri, a corte, non ci fossero vescovi né intellettuali cristiani, nonostante avesse un grande interesse per le problematiche religiose. La brevità degli anni del suo Impero e le modalità della difesa dei templi e dei culti pagani rendono poco utilizzabile e/o riconoscibile in chiave archeologica l'interruzione di una tendenza eversiva che, dopo di lui, verrà ripresa. Anche in questo caso è fortemente ipotizzabile l'influenza degli intellettuali di corte: non più vescovi radicali, presenti alla corte dei suoi predecessori, ma teurghi vicini a circoli esoterici lontani sia dai culti civici che dalla riflessione filosofica, così come c'erano filosofi poco propensi a radicalismi persecutori e con propensione ad approfondite riflessioni filo-

⁴⁰ TEITLER 2017, p. 92.

⁴¹ Sulla politica di restituzione giuliana: IUL. *ep.* 46; IUL. *ep.* 114; IUL. *ep.* 115 alla città di Bostra; SOC. *h.e.* 5, 3; FILOST. *h.e.* 7, 6; AMM. MARC. 22, 4, 3 e 25, 4, 15; LIB. *or.* 30, 38; LIB. *ep.* 724-828-1364; *Hist. aceph.* 3, 1 (editto alessandrino del 4-2-362): cfr. BONAMENTE 2009.

sofiche⁴². Significativo il ruolo di Secondino Saturnino Salustio, autore di un trattato *Sugli dei e sul mondo*, di tendenza neoplatonica, sottilmente polemico contro il cristianesimo, per la fede cieca che ne caratterizza l'approccio a un dio lontano dalla ragione⁴³.

Sulla stessa linea è anche la successiva *constitutio* del 364, di Gioviano, che non ha significato persecutorio: questa, prevedendo solo la confisca di beni templari a favore del fisco imperiale, sembra piuttosto avesse la funzione di far fronte a una difficile situazione economica⁴⁴. Sulla scia dell'equilibrio costantiniano sono anche Valentiniano I (364-375) e Valente (in Oriente tra 364 e 378). Nel 364, in una fase di coesistenza, concessero a tutti *colendi libertas facultas*, ma repressero i sacrifici notturni (*sacrificia funesta*), le consultazioni astrologiche e la magia, l'aruspicina privata⁴⁵. Al filoarianesimo di Valente, in Oriente⁴⁶, corrispondono, in Occidente, da parte di Valentiniano I, isolate dichiarazioni e posizioni di neutralità⁴⁷. Di fatto, il processo irreversibile filocristiano e antipagano è in atto e fa passi avanti. Lo dimostra in molte parti la legislazione dei due imperatori⁴⁸. Il figlio di Valentiniano I, Graziano, salito al trono nel 375, fu, all'inizio, ancora più neutrale. A conferma del ruolo influente esercitato da intellettuali, filosofi e figure di prestigio, questa neutralità venne interrotta quando Graziano iniziò ad avere contatti con Ambrogio, a partire dal 378. L'influenza del vescovo di Milano operò dando una svolta in senso decisamente antipagano alla politica di Graziano⁴⁹.

⁴² IUL. *ep.* 46; FILOST. *h.e.* 7, 6.

⁴³ PLRE, I, 814-817. Trad. it. da V. VACANTI, Torino 1998 e R. DI GIUSEPPE, Milano 2000.

⁴⁴ TEMIST. *or.* 5: un panegirico per il consolato del 364.

⁴⁵ CTh 9, 16, 7-8-9. BONAMENTE 2009, p. 50, n. 92.

⁴⁶ THEOD. *h.e.* 5, 20.

⁴⁷ Abroga su richiesta di Pretestato, una legge che impediva la celebrazione dei misteri eleusini (Zos. 4, 3, 3). Non accoglie la richiesta del vescovo di Eraclea di favorire la propria confessione (Soz. *h.e.* 6, 7). Cfr. anche AMM. MARC. 30, 9, 5; SOC. *h.e.* 4, 4; Soz. *h.e.* 6, 6, 10; Zos. 4, 3.

⁴⁸ Nel 364, CTh 16, 1, 1 commina la pena di morte al giudice che avesse obbligato un cristiano a fare la guardia a un tempio pagano; CTh 5, 13, 3 stabilisce che il patrimonio dei templi pagani, che Giuliano aveva loro restituito, sia devoluto a favore dello Stato. Nel 370, CTh 9, 16, 8 commina la pena di morte per gli astrologi e per chi ricorre a loro. Nel 372, CTh 16, 5, 3 vieta ai manichei di riunirsi, confisca loro i locali, multa i ministri, li espelle dalla città. Queste sono solo alcune leggi che dimostrano quanto detto.

⁴⁹ CTh 16, 1, 11; 16, 5, 4; 16, 2, 23; 16, 2, 24; 16, 6, 2; 16, 5, 5.

Sotto questo imperatore, tra 382 e 383, si consumò una fase decisiva della rottura tra Impero da un lato e culti e religione tradizionali – che era possibile continuare solo come culti privati – dall'altro: rottura emblematicamente rappresentata dall'allontanamento dell'altare della Vittoria⁵⁰. Ma, anche in questa fase, gli effetti distruttivi sui templi sembrano da escludere se pensiamo che proprio in questo contesto si poté procedere alla ristrutturazione di un mitreo a Roma, presso la via Flaminia, da parte del *vir clarissimus* Tamsius Augentius Olympius⁵¹, che afferma di avere ristrutturato il mitreo solo con private e personali risorse. Con Teodosio, che non trattò, la *Constitutio Cunctos populos*, il c.d. editto di Tessalonica (380), e altre norme successive avrebbero perseguito la già consolidata politica di repressione nei confronti di aruspicina e magia, e furono anche più esplicite nel perseguire i culti pagani. Ma il patrimonio artistico resta al di fuori di attacchi diretti da parte imperiale: lo dimostra, in Occidente, la politica di difesa del patrimonio artistico e architettonico attuata da Onorio⁵². La storia delle testimonianze materiali deve tenere conto di tutto questo.

⁵⁰ Sui *Constitutio Gratiani*: SYMM. *rel.* III; AMBR. *epp.* 72-73; *ep. Eug.* (del 394: MAUR. 57); *de ob. Valent.* 19. In quanto all'altare della Vittoria, si tratta di uno degli eventi cardine di questo periodo su cui la bibliografia specifica è sterminata. In riferimento a questo, cito soltanto: VERA 1981; CAMERON 2007 e LIZZI TESTA 2007, che ritengono dovuta a enfasi propagandistica la massimizzazione degli effetti reali dei provvedimenti; BROWN, LIZZI TESTA 2011; SALZMAN SÁGHY, LIZZI TESTA 2015.

⁵¹ PLRE, I, pp. 125-126 e CIL VI 754 = ILS 4269.

⁵² CTh 16, 16, 10, 15 e CTh 16, 10, 18: entrambe le leggi sono del 399.

BIBLIOGRAFIA

- AGNELLO 2002 = S. L. AGNELLO, *L'archeologia cristiana*, in *Il mondo dell'archeologia*, 1, Roma 2002, pp. 407-451.
- AGUSTONI 2000 = A. AGUSTONI, *Sociologia dei luoghi ed esperienza urbana*, Milano 2000.
- AMERISE 2005 = M. AMERISE, *Il battesimo di Costantino il grande. Storia di una scomoda eredità*, Stuttgart 2005.
- BARBANERA 2015 = M. BARBANERA, *Storia dell'archeologia classica in Italia: dal 1764 ai giorni nostri*, Bari-Roma 2015.
- BARCELLONA 2013 = R. BARCELLONA, *La 'conversione' della cultura: una trasformazione tardo antica*, in *Chaos e Kosmos* 14, 2013, pp. 1-23.
- BARNES 1984 = D. BARNES, *Constantine's Prohibition of Pagan Sacrifice*, in *American Journal of Philology* 105, 1984, pp. 69-72.
- BARZANÒ 2013 = A. BARZANÒ, *Il cristianesimo nell'Impero romano da Tiberio a Costantino*, Torino 2013.
- BLAKE 1981 = H. BLAKE, *Archeologia e storia*, in *Quaderni medievali* 11, 1981, pp. 136-151.
- BONAMENTE 2009 = G. BONAMENTE, *Politica antipagana e sorte dei templi da Costantino a Teodosio II*, in U. CRISCUOLO, L. DE GIOVANNI (edd.), *Trent'anni di studi sulla Tarda Antichità: bilanci e prospettive. Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 21-23 novembre 2007)*, Napoli 2009, pp. 25-60.
- BONNER 1984 = G. BONNER, *The Extinction of Paganism and the Church Historian*, in *Journal of Early Christian Studies* 35, 1984, pp. 339-357.
- BROWN, LIZZI TESTA 2011 = P. BROWN, R. LIZZI TESTA, *Pagans and Christians in the Roman Empire: The Breaking of a Dialogue (IVth-VIth century). Proceedings of the International Conference (Monastery of Bose, october 2008)*, Münster 2011.
- BUENACASA 1997 = P. C. BUENACASA, *La constitución y protección del patrimonio eclesiástico y la apropiación de los santuarios paganos por parte de la Iglesia en la legislación de Constancio II (337-361)*, in *Pyrenae* 28, 1997, pp. 229-240.
- CAMERON 2007 = A. CAMERON, *The Imperial Pontifex*, in *Harvard Studies in Classical Philology*, 2007.
- CARANDINI 2011 = A. CARANDINI, *La figura di Riccardo Francovich*, in *Riccardo Francovich e i grandi temi del dibattito europeo. Archeologia, Storia, Tutela, Valorizzazione, Innovazione. Atti del Convegno (Siena, Santa Maria della Scala, 15-17 novembre 2007)*, Firenze 2011, pp. 17-21.
- CHRISTENSEN 1984 = T. CHRISTENSEN, *The so Called Edict of Milan*, in *Classica et Medievalia* 35, 1984, pp. 129-175.

- D'AGATA, CESSARI 2011 = A. L. D'AGATA, L. CESSARI, *Città storiche, siti archeologici, musei. Strategie di ricerca CNR per il patrimonio culturale*, Roma 2011.
- D'ANDRIA, DE GROSSI MAZZORIN, FIORENTINO 2008 = F. D'ANDRIA, J. DE GROSSI MAZZORIN, G. FIORENTINO (edd.), *Uomini, piante e animali nella dimensione del sacro*, Bari 2008.
- DE CLERCQ 1954 = V. C. DE CLERCQ, *Ossius of Cordoba. A Contribution to the Study of the Constantinian Period*, Washington 1954.
- DEFFONTAINES 1948 = P. DEFFONTAINES, *Géographie et Religions*, Paris 1948; traduzione italiana, *Geografia e Religioni*, Firenze 1948.
- DELMARE 2005 = R. DELMAIRE, *Introduction*, in *Les lois religieuses des empereurs romains de Constantin à Théodose (312-438)*, 1, *Code Théodosien Livre XVI*, Paris 2005.
- DELOGU 2001 = P. DELOGU, *Storia e archeologia, sorelle gelose*, in *Riccardo Francovich e i grandi temi del dibattito europeo. Archeologia, Storia, Tutela, Valorizzazione e Innovazione. Atti del Convegno (Siena, Santa Maria della Scala, 15-17 novembre 2007)*, Firenze 2001, pp. 59-64.
- DOUGHTY 1994 = R. W. DOUGHTY, *Environmental Theology: Trends in Christian Thought*, in K. E. FOOTE *et al.* (edd.), *Re-Reading Cultural Geography*, Austin 1994.
- ERMINI PANI 2011 = L. ERMINI PANI, *Archeologia cristiana e archeologia medievale tra retaggio storico ed interrelazione*, in *Riccardo Francovich e i grandi temi del dibattito europeo. Archeologia, Storia, Tutela, Valorizzazione, Innovazione. Atti del Convegno (Siena, Santa Maria della Scala, 15-17 novembre 2007)*, Firenze 2011, pp. 41-46.
- FILORAMO 1998 = G. FILORAMO, *Sacro*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, 4, Roma 1998, pp. 549-559.
- FILORAMO 2004 = G. FILORAMO, *Che cos'è la religione*, Torino 2004.
- FILORAMO 2010 = G. FILORAMO, *Sacro e storia delle religioni*, in E. FABBRI, G. MONGINI (edd.), *Il Sacro nel Novecento. Prospettive interdisciplinari*, Alessandria 2010.
- FILORAMO 2014a = G. FILORAMO, *Religione*, Milano 2014.
- FILORAMO 2014b = G. FILORAMO, *La croce e il potere: i cristiani da martiri a persecutori*, Bari-Roma 2014.
- FRANCOVICH, MANACORDA 2000 = R. FRANCOVICH, D. MANACORDA, *Dizionario di archeologia: temi, concetti e metodi*, Roma-Bari 2000.
- FRANCOVICH, PARENTI 1988 = R. FRANCOVICH, R. PARENTI, *Archeologia e restauro dei monumenti*, Firenze 1988.
- GELICHI 2016 = S. GELICHI, *Introduzione all'archeologia medievale. Storia e ricerca in Italia*, Roma 2016.

- HEIM 1988 = F. HEIM, *Les auspices publics de Constantin à Théodose*, in *Ktema* 13, 1988, pp. 41-53.
- INSOLL 2011 = T. INSOLL (ed.), *The Oxford Handbook of the Archeology of Ritual and Religion*, Oxford 2011.
- LAVAN, MULRYAN 2011 = L. LAVAN, M. MULRYAN, *The Archaeology of Late Antique 'paganism'*, Leiden 2011.
- LEFEBVRE 1974 = H. LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris 1974.
- MANACORDA 2004 = D. MANACORDA, *Prima lezione di archeologia*, Roma-Bari 2004.
- MUSTI 2005 = D. MUSTI, *Nike: ideologia, iconografia e feste della vittoria in età antica*, Roma 2005.
- NAVA, OSANNA 2005 = M. L. NAVA, M. OSANNA (edd.), *Lo spazio del rito. Santuari e culti in Italia Meridionale tra Indigeni e Greci. Atti delle Giornate di Studio (Matera, 28-29 giugno 2002)*, Bari 2005.
- NOVAK 1979 = D. M. NOVAK, *Constantine and the Senate: An Early Phase of the Christianization of the Roman Aristocracy*, in *Ancient Society* 10, 1979, pp. 271-310.
- NOYÈ 2011 = G. NOYÈ, *Tra archeologia e storia, l'influenza di Riccardo Francovich nel dibattito francese*, in *Riccardo Francovich e i grandi temi del dibattito europeo. Archeologia, Storia, Tutela, Valorizzazione, Innovazione. Atti del Convegno (Siena, Santa Maria della Scala, 15-17 novembre 2007)*, Firenze 2011, pp. 73-82.
- PATITUCCI UGGERI 2012 = S. PATITUCCI UGGERI, *Chiese su templi nella Cilicia protobizantina*, in F. REDÌ, A. FORGIONE (edd.), *Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (L'Aquila, 12-15 settembre 2012)*, Firenze 2012.
- RIES 2007 = J. RIES, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, Milano 2007.
- RINALDI 2008 = G. RINALDI, *La Bibbia dei pagani, 2, Testi e documenti*, Bologna 2008.
- RINALDI 2011 = G. RINALDI, *Ridurre a minoranza. Riflessioni su alcuni percorsi dei pagani nell'Impero dei cristiani*, in A. ZANBARBIERI, G. OTRANTO (edd.), *Cristianesimo e democrazia. Atti del I Convegno di Studi (Pavia, 21-22 settembre 2009)*, Bari 2011, pp. 135-187.
- ROCCHI, XELLA 2006 = M. ROCCHI, P. XELLA (edd.), *Archeologia e religione. Atti del I Colloquio del gruppo di contatto per lo studio delle religioni mediterranee (Roma, 15 dicembre 2003)*, Roma 2006.
- ROUTLEDGE 2014 = B. ROUTLEDGE, *Archeology and State Theory: Subjects and Objects of Power*, London-New York 2014.
- SALAZAR 2006 = I. S. SALAZAR, *Castrum Persiceta. Potere e territorio in uno spazio di frontiera dal secolo VI al IX*, in *Reti medievali* 7, 2006.

- SALZMAN 1987 = M. R. SALZMAN, *Superstitio in the Codex Theodosianus and The Persecutions of the Pagans*, in *Vigiliae Christianae* 41, 1987, pp. 172-188.
- SALZMAN, SÁGHY, LIZZI TESTA 2015 = M. R. SALZMAN, M. SÁGHY, R. LIZZI TESTA (edd.), *Pagans and Christians in Late Antique Rome*, Cambridge 2015.
- SANZI 2006 = E. SANZI, *Firmico Materno, "L'errore delle religioni pagane"*, Roma 2006.
- SARDELLA 1988 = T. SARDELLA, *Apollo, Istaspe e la Sibilla: la cristianizzazione degli oracoli pagani da Giustino a Clemente*, in L. DE SALVO, M. MAZZA, A. PINZONE (edd.), *"Hestiasis". Studi di tarda antichità offerti a Salvatore Calderone*, 5, *Studi tardoantichi*, Messina 1988, pp. 295-329.
- SARDELLA 2013 = T. SARDELLA, *La fine del mondo antico e il problema storiografico della Tarda Antichità: il ruolo del cristianesimo*, in *Chaos e Kosmos* 14, 2013, pp. 1-40.
- SFAMENI GASPARRO 1989 = G. SFAMENI GASPARRO, *Critica del sacrificio cruento e antropologia in Grecia: da Pitagora a Porfirio. I: La tradizione pitagorica, Empedocle e l'orfismo*, in F. VATTIONI (ed.), *Sangue e antropologia riti e culto. Atti della VI Settimana di Studio (Roma, 23-28 novembre 1987)*, Roma 1989, pp. 461-505.
- SGARLATA 2008 = M. SGARLATA, *Il cristianesimo delle origini nella Sicilia orientale: storia e archeologia*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 84, 2008.
- TEITLER 2017 = H. C. TEITLER, *The Last Pagan Emperor: Julian the Apostate and the War Against Christianity*, Oxford 2017.
- TORELLI 1984 = M. TORELLI, *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Roma 1984.
- VALLEGA 2003 = A. VALLEGA, *Geografia culturale. Luoghi, spazi, simboli*, Torino 2003.
- VALLEGA 2006 = A. VALLEGA, *La geografia del tempo. Saggio di geografia culturale*, Torino 2006.
- VAN DAM 2003 = R. VAN DAM, *The Many Conversions of the Emperor Constantine*, in K. MILLS, A. GRAFTON (edd.), *Conversion in Late Antiquity and the Early Middle Ages: Seeing and Believing*, Rochester 2003.
- VERA 1981 = D. VERA, *Commento storico alle 'Relationes' di Quinto Aurelio Simmaco*, Pisa 1981.
- WEISS 1993 = P. WEISS, *Die Vision Constantins*, in J. BLEICKEN (ed.), *Colloquium aus Anlass des 80. Geburtstages von Alfred Heuss*, Frankfurt 1993.

LA COLOMBA E LO SPIRITO

*Interazioni iconografiche tra la suppellettile liturgica
e i programmi decorativi degli edifici battesimali**

GIOVANNA FERRI

Le fonti letterarie ed archeologiche restituiscono un ricco e dettagliato campionario di suppellettili destinate al servizio liturgico, alcune delle quali riservate al sacramento dell'iniziazione, come dimostrano le indicazioni *omnia vasa ad baptismi sacrata*¹ e *ministeria ad baptismum*² riportate negli elenchi dei donativi dei diversi pontefici alle basiliche di Roma. Accanto agli oggetti di corredo più prevedibili, funzionali allo svolgimento delle tre fasi distinte in cui il sacramento era articolato – ossia battesimo, unzione crismale ed eucarestia – vengono ricordate delle colombe in metalli preziosi. Questi peculiari manufatti, di cui rimangono limitate testimonianze materiali, diventano uno degli elementi essenziali del discorso decorativo complessivo degli edifici di culto ed assumono, accanto alla funzione pratica, anche un significato simbolico³.

Nel caso della colomba, il lungo e fortunato itinerario iconografico è connotato da un continuo potenziamento proprio della dimensione simbolica⁴: dagli esordi come motivo ornamentale gioioso, la si trova ora ad indicare

* Desidero rivolgere un sentito ringraziamento agli organizzatori del Convegno per aver accettato la mia relazione, nonché a James E. Ferrell, Jeoffrey Spier e Leslie Trammell per la loro disponibilità e cortesia.

¹ LP I, p. 233, donati da papa Sisto III alla basilica di Santa Maria Maggiore.

² LP I, p. 244, donati da papa Ilaro alla chiesa di San Lorenzo fuori le mura.

³ ELBERN 1979.

⁴ Si tratta di una delle tre costanti – o “leggi” – che Pasquale Testini individua per le immagini-simbolo del mondo animale, ossia la continuità, la dissolvenza della tensione allegorica e, infine, il potenziamento dell'immagine come ideogramma simbolico (cfr. TESTINI 1985, p. 1123; più in particolare, sul simbolismo della colomba, cfr. le pp. 1164-1168).

la semplicità e l'innocenza, ora a rappresentare le anime dei fedeli ed ora a compendiare il concetto della salvezza, sia in connessione con il più generico connettivo cosmico ed idillico, sia in relazione alla vicenda del Diluvio Universale⁵.

Segno polisemico, assume particolare rilievo nel gioco delle sostituzioni in forma zoomorfa, dove è personificazione sia del Cristo che del collegio degli apostoli, che la vede alternarsi alle più consuete teorie di agnelli⁶, come, per citare i casi più noti, nell'arcone d'ingresso del cubicolo di Leone a Commodilla⁷, in una serie di mense-altare della Gallia meridionale e della Valle del Rodano⁸ oppure nel mosaico del battistero di Albenga⁹.

È però in qualità di visualizzazione dell'intervento dello Spirito Santo che le viene conferita una funzione di primo piano nell'arte cristiana delle origini: la discesa dello Spirito *sicut columbam*, infatti, diventa elemento-chiave nell'identificazione della scena del battesimo di Cristo. L'episodio, analizzato nelle sue origini ed evoluzioni in più di un contributo¹⁰, compare per la prima volta già intorno alla metà del III secolo, sullo stipite della porta che collega i cubicoli x e y nella regione di Lucina e, sempre all'interno del comprensorio callistiano, nel cubicolo dei Sacramenti A3, in cui presenta la formulazione che diventerà canonica, con il Battista che impone le mani sul Cristo, nudo e immerso nelle acque del Giordano, alla presenza della colomba¹¹.

Una serie di testimonianze letterarie ed iconografiche associa le colombe in metallo prezioso ai riti dell'iniziazione cristiana, a partire dal momento vero e proprio del battesimo, alla successiva *consignatio*, per giungere a quello finale dell'eucarestia. A veri e propri dispositivi liturgici, infatti, potrebbero alludere un affresco nelle catacombe romane dei Ss. Marcellino e Pietro¹²

⁵ MAZZEI 2000.

⁶ Cfr. BISCONTI 2005; FERRI 2015 e, più in generale, sul tema delle sostituzioni in forma zoomorfa, CASCIANELLI 2016.

⁷ PROVERBIO 2006.

⁸ METZGER 1991.

⁹ MARCENARO 1993, con un ultimo aggiornamento in MARCENARO 2014.

¹⁰ FAUSONE 1982; SCORTECCI 1985-1986; DE MARIA 2000; DE MARIA 2001; BISCONTI 2001; SPISIER 2009; BISCONTI 2009; JENSEN 2012.

¹¹ BISCONTI 2009.

¹² Nr. 43, p. 55.

(fig. 1), ed il titolo gradese di *Mastalius*¹³ (fig. 2), suggerendo una funzione di aspersorio per questi contenitori, attraverso i quali si faceva scendere l'acqua oppure l'olio crismale sul capo del neofita. Le testimonianze letterarie, a questo proposito, sono più esplicite, anche se spesso forniscono delle indicazioni che non sempre sono di immediata decodificazione¹⁴.

Tra queste è particolarmente significativa la *Supplicatio clericorum et monachorum Antiochiae*¹⁵, diretta al patriarca Giovanni dai monaci e dai chierici di Antiochia nel 536. La supplica riguarda l'attività dell'eresiarca Severo, che aveva rimosso le colombe d'oro e d'argento pendenti sia dai fonti battesimali che dagli altari, sostenendo che non era lecito rappresentare lo Spirito Santo sotto forma di colomba¹⁶.

Un riferimento più preciso viene da un testo di tipo agiografico: si tratta di una narrazione apocrifa della *Vita Basilii*, tradizionalmente attribuita al vescovo di Iconio Anfilochio, ma di redazione in verità assai più tarda, di VIII secolo, in cui si racconta che, appena ordinato vescovo, Basilio convocò un maestro orafo, al quale fece modellare una colomba d'oro nella quale inserì una terza parte dell'eucarestia e che collocò, sospesa, sopra l'altare, ad evocare la colomba che apparve al momento del battesimo di Gesù nel Giordano¹⁷. In questo testo sembra suggerito il loro utilizzo come contenitori per le *par-*

¹³ BRACONI 2011-2012.

¹⁴ In particolare, in un passo di Tertulliano si legge: *Nostrae columbae etiam domus simplex, in editis semper et apertis et ad lucem. Amat figura spiritus sancti orientem, Christi figuram* (TERT. *adv. Val.* III in CCSL II, pp. 754-755).

¹⁵ *Supplicatio Clericorum et monachorum Antiochiae, ad Joannem patriarcham et synodum congregatam contra Severum*, in MANSI VIII, coll. 1037-1042.

¹⁶ *Nam columbas aureas et argenteas, in formam Spiritus Sancti super divina lavacra et altaria appensas, una cum aliis sibi appropriavit, dicens, non oportere in specie columbae Spiritum Sanctum nominare* (MANSI VIII, coll. 1039-1040)

¹⁷ *Deo ferventer actis gratiis, huiusmodi eis mirabilia enarravit: et advocato aurifice fecit columbam de auro mundo, inque ea portionem deposuit, et super sacram mensam, velut figuram sacrae illius columbae, quae in Domini baptismo in Iordane apparuisset, suspendit* (ANFILOCHIO DI ICONIO, *Vita Basilii* II, 32, in Aa. Ss. Iun. II, p. 943).



Fig. 1 - Roma. Cimitero dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo 43. Affresco con raffigurazione del battesimo di Cristo (Foto Archivio PCAS).



Fig. 2 - Grado. Restituzione grafica della lastra di *Mastalius* (da BRACONI 2011-2012).

ticulae, che si affermerà con certezza solo a partire dal IX-X secolo¹⁸, toccando le punte più alte nel XIII, nelle raffinate opere dei maestri orafi limosini¹⁹.

¹⁸ Molte colombe eucaristiche, infatti, sono citate negli inventari di chiese e monasteri; il loro uso viene descritto con precisione da Uldarico di Hirsau: *diaconus de columba jugiter pendente super altare, bene cum linteolo de pulvere exterius tersa, abstrahit et super dextrum cornu sub coopertorio ponit, missaque finita in eodem loco reponit* (in PL 149, col. 723). Cfr. MONTEVECCHI, VASCO ROCCA 1988, pp. 111-112.

¹⁹ MONTEVECCHI, VASCO ROCCA 1988, p. 111.

Un'altra colomba dorata viene menzionata nel *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours, dove si racconta che un soldato al seguito del re Sigeberto aveva cercato di strapparla con la lancia dalla tomba di San Dionigi ed era stato ritrovato esanime²⁰.

A queste testimonianze si devono aggiungere una serie di riferimenti nel *Liber Pontificalis* romano che cita, nella biografia di Silvestro (314-335), il dono alla basilica di San Pietro di una patena aurea, associata ad una torre sempre di oro purissimo e ad una colomba²¹. Anche Innocenzo I, pontefice tra il 401 e il 417, donerà al *titulus Vestinae* una torre argentea con patena e colomba *deauratam*²². La torre è un elemento che non ha ancora trovato una interpretazione univoca nella letteratura: con il termine *turris* o *turriculum* è probabile che si volesse intendere un piccolo vaso o recipiente di forma cilindrica, che poteva contenere la riserva eucaristica, ma anche incenso, oli, oppure reliquie²³.

Infine, tra i consistenti donativi che papa Ilaro (461-468) assegnò al battistero lateranense²⁴, viene ricordata una colomba aurea del peso di II libbre,

²⁰ *Alius autem super sepulchrum sanctum calcare non metuens, dum columbam auream lancea quaerit elidere, elapsisque pedibus ab utraque parte, qui turritum erat tumulum, compressis testiculis, lancia in latere defixa, exanimis est inventus. Id non fortuiti contigisse, sed iudicio Dei gestum, nullus ambigat* (GREG. TVR. *glor. mart.* I, 71, in MGH AA, SRM 2, 1, p. 86). Dagli Atti del Secondo Concilio Niceno, tenutosi nel 787, invece, si legge che Xenia di Mabbug era contrario alle rappresentazioni di creature incorporee in forma umana e sosteneva che non era lecito rappresentare lo Spirito Santo in forma di colomba: *Nosse autem dicit et illud, esse puerilis sensus, fingere in columbae idolo sanctissimum et adorandum Spiritum; praesertim cum evangelicae nequaquam tradant litterae quia factus est columba Spiritus, sed quia in specie columbae apparuit aliquando: quia vero dispensatorie, non substantialiter semel ostentus est, non ideo aptum piis est corporis idolum faciendi* (Atti del Concilio Niceno II, *Joannis Diacrinomeni de ecclesiastica historia*, in MANSI XIII, coll. 179-182, in particolare col. 182).

²¹ LP I, p. 176. Connessa alla colomba sembra essere la menzione della torre; l'oggetto doveva essere particolarmente prezioso grazie anche ad una decorazione in *gemmis prasinis et yachintis qui sunt numero margaritis CCXV, pens. lib. XXX*. Papa Ilaro (461-468), invece, dona una *turrem argenteam cum delfinos, pens. lib. XXV* alla chiesa di San Lorenzo fuori le mura, in questo caso senza menzionare alcuna colomba (LP I, p. 244).

²² LP I, p. 220.

²³ MONTEVECCHI, VASCO ROCCA 1988, p. 132.

²⁴ Cfr. LP I, pp. 242-243.



Fig. 3 - Toronto. Royal Ontario Museum. Lampada bronzea a forma di colomba (Foto Royal Ontario Museum).

unica variante rispetto ad un programma decorativo che sembra rispecchiare, nelle linee generali, quello approntato dall'imperatore Costantino.

Di un materiale meno pregiato – l'ottone – è invece la piccola colomba menzionata tra gli oggetti dell'inventario, tradito da un papiro copto, della chiesa di San Teodoro, localizzata nell'Alto Egitto, nei pressi di Ermopoli²⁵.

Se le fonti descrivono una situazione eterogenea, per cui le colombe in metalli preziosi potevano essere appese sui fonti battesimali, sugli altari e sulle tombe dei martiri, le testimonianze archeologiche, al contrario, sono estremamente limitate. Tra queste costituiscono un gruppo a parte i dispositivi per l'illuminazione²⁶, fissi a terra oppure sospesi, di cui si conoscono vari esemplari, perlopiù in bronzo²⁷ (fig. 3), evocati anche nelle miniatu-

²⁵ P. Ryl. 238 in CRUM 1909, pp. 112-114.

²⁶ ELBERN 2004, pp. 247-249; BOURAS, PARANI 2008, pp. 17-18; CASEAU 2007.

²⁷ XANTHOPOULOU 2010, pp. 205-224.



Fig. 4 - a. Firenze. Biblioteca Medicea. Tetravangelo di Rabbula (plut. 1, 56), f. 9r (da BERNABÒ 2008); b. Utrecht. Bibliotheek der Rijksuniversiteit. Salterio di Utrecht (Ms. 32), f. 75r.

re²⁸ del Tetravangelo di Rabbula²⁹ – datato al 586 – e del più tardo Salterio di Utrecht³⁰, degli anni 820-830 (fig. 4a-b), corrispondenti forse a quelle ὀρνιθάρα(ια), menzionate in un *ostrakon* copto di V secolo del Petrie Museum, che riporta un elenco di lampade e *paraphernalia* in dotazione ad una non meglio specificata chiesa egiziana³¹.

Ad uno dei dispositivi ricordati nelle fonti potrebbe corrispondere la colomba d'argento rinvenuta nei pressi di Attarouthi (fig. 5), un villaggio della Siria del Nord, insieme ad un numero considerevole di oggetti legati alla

²⁸ BEGHELLI, PINAR GIL 2013, p. 731.

²⁹ Tetravangelo di Rabbula (*Plut.* 1.56), f. 9r (cfr. BERNABÒ 2008, pp. 99-100 e tav. XVIII).

³⁰ Salterio di Utrecht (*Ms.* 32), ff. 9r e 75r (cfr. ENGELBREGT, VAN DER HORST 1984).

³¹ MONTSERRAT 1995, pp. 441-442.

liturgia, ora esposti presso il Metropolitan Museum di New York³². L'insieme era composto, in buona parte, da donativi offerti dai membri della comunità alle chiese di Santo Stefano e di San Giovanni, come testimoniano le iscrizioni in greco che compaiono sui calici e sugli incensieri³³. La colomba, datata tra la fine del VI e gli inizi del VII secolo, è lavorata con un'unica foglia di metallo prezioso. Colta in volo, ha le zampe ripiegate ed attaccate al corpo; nel becco tiene un anellino con i resti di un elemento decorativo pendente, verosimilmente una croce oppure un monogramma. Le ali sono separate e la lavorazione *repoussé* interessa specialmente la parte inferiore: tale indizio suggerisce che venne realizzata per essere appesa. Non ci sono, però, ganci oppure fori nel corpo del volatile³⁴.

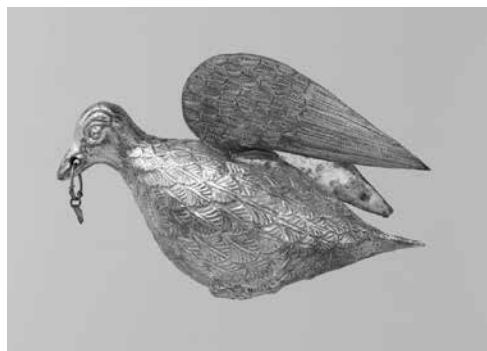


Fig. 5 - New York. Metropolitan Museum of Art. Tesoro di Attarouthi. Colomba d'argento (Foto Metropolitan Museum of Art).

Un secondo manufatto, ancora in argento, che condivide con il precedente datazione e provenienza, è conservato nella collezione privata di James E. Ferrell³⁵ (fig. 6). La colomba, in questo caso, è agganciata ad una lunga catena, al centro della quale è sistemata una placca di argento dorato con un'iscrizione votiva nel mezzo, che divide in due registri una rappresentazione di carattere devozionale (fig. 7).

Nel registro superiore si può riconoscere il Cristo, inserito in una mandorla e circondato da serafini, mentre in quello inferiore sono rappresentati due angeli che affiancano Maria; una seconda figura è chinata ai piedi della Vergine, forse da identificare con l'anonimo donatore, che chiede la remissione dei suoi peccati, come recita l'iscrizione in greco. La colomba, vuota

³² Il tesoro è stato donato nel 1986 da Norbert Schimmel e Lila Acherson Wallace.

³³ Per le iscrizioni che caratterizzano alcune delle suppellettili appartenenti al tesoro cfr. essenzialmente PIGUET-PANAYOTOVA 1998; PIGUET-PANAYOTOVA 2009.

³⁴ ELBERN 2004, p. 246.

³⁵ SPIER 2010, n. 195, p. 270.



Fig. 6 - Houston. Collezione Ferrell. Colomba argentea (Foto © Bruce M. White 2010).



Fig. 7 - Houston. Collezione Ferrell. Colomba argentea. Particolare della placca votiva (Foto © Bruce M. White 2010).

all'interno, è sbalzata con precisione: il piumaggio sul corpo, infatti, è inciso in maniera molto dettagliata, così come il becco, gli occhi, le zampe e la coda. Le ali sono sottili e finemente decorate e, come quelle della colomba di Attarouthi, sono state eseguite separatamente ed applicate al corpo³⁶.

In nessuna delle due colombe giunte sino a noi, quindi, sono presenti fori per l'inserimento di liquidi o di particelle eucaristiche, quindi è probabile che avessero un ruolo esornativo e al tempo stesso evocativo: appese nei pressi di un luogo venerato, al fonte battesimale oppure sopra l'altare, potevano essere in relazione all'invocazione dello Spirito Santo, recitata non solo durante la preghiera eucaristica, ma anche nelle parti epicletiche degli altri sacramenti, come nella consacrazione del fonte battesimale³⁷.

³⁶ SPIER 2010, n. 195, p. 270.

³⁷ KUNZLER 1996, pp. 96-98.

La colomba, quindi, svolge il ruolo di manifestazione materiale dello Spirito Santo, di cui visualizza la presenza e rende immediatamente riconoscibile l'intervento, come nella scena dell'Annuncio a Maria nell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore³⁸ oppure nel momento della Pentecoste³⁹; tale analogia, come si è anticipato, si lega soprattutto al racconto evangelico del battesimo di Gesù presso il Giordano, momento in cui, per citare Cromazio di Aquileia, viene mostrato il sacramento della Trinità perfetta, ossia vengono rese evidenti le tre persone: il Padre, la cui voce risuona nel cielo, il Figlio, presente e visibile, ed infine lo Spirito Santo, disceso sotto forma di colomba⁴⁰.

La rappresentazione dell'episodio del battesimo di Gesù conoscerà una larghissima diffusione, trovando il contesto più adeguato negli edifici demandati all'amministrazione del rito iniziatico⁴¹, a partire dal battistero voluto dall'imperatore Costantino a fianco della cattedrale dell'Urbe, presso il Laterano. In relazione all'edificio, che assumerà il ruolo di prototipo e di modello per i battisteri monumentali, il *Liber Pontificalis* riporta non solo una lista dei materiali e degli oggetti ad esso destinati, ma definisce, seppure brevemente, i rapporti che intercorrono tra i singoli elementi dell'articolato complesso decorativo⁴². Lo scenario che si può ricostruire dalla ben nota – seppure sommaria – descrizione è molto suggestivo e ci restituisce un gruppo centrale, costituito da due statue che rappresentavano il Salvatore e il Battista, alte entrambe V piedi, in cui sembra sia andata perduta la gerarchia delle proporzioni che, nelle manifestazioni artistiche più antiche, prevedeva delle dimensioni maggiorate per il Prodromo, in virtù del suo ruolo di officiante nell'azione rituale. Ancora intorno alla vasca erano sistemati sette cervi ar-

³⁸ Per l'arco trionfale di S. Maria Maggiore si veda, da ultimo, MENNA 2006, con bibliografia precedente.

³⁹ La visualizzazione dello Spirito Santo sotto forma di colomba nel momento della Pentecoste viene rappresentata, ad esempio, nel Tetravangelo di Rabbula (*Plut.* 1.56), f. 14r. (cfr. BERNABÒ 2008, pp. 111-112 e tav. XXVIII).

⁴⁰ *Pater de caelis auditur, Filius in terris videbatur, Spiritus sanctus in specie columbae monstratur; quia verum baptisma non est, nec vera remissio peccatorum, ubi Trinitas veritas non est, nec remissio potest dari peccatorum, ubi perfecta Trinitas non creditur* (CHROMAT. *serm.* 34, 2, in CCSL 9a, p. 156).

⁴¹ BISCONTI 2009, p. 95.

⁴² BISCONTI 2001, pp. 405-410.

gentei che, insieme ad un agnello d'oro posto tra il Cristo e Giovanni, avevano il ruolo di fontane⁴³, mentre al centro si collocava la colonna di porfido sormontata da una *fiala aurea*⁴⁴. Se le scelte iconografiche, la selezione dei materiali e la conseguente gamma cromatica – come ha sottolineato Fabrizio Bisconti – ben si collocano nel frangente costantiniano, qualche incertezza cronologica proviene dalla presenza del cartiglio tenuto dal Battista e dall'agnello d'oro, che hanno suggerito la possibilità di una puntualizzazione successiva del programma decorativo, da collegare al frangente cronologico sistino⁴⁵. Non è insolito, infatti, che un ciclo statuariale, una volta eretto, venga successivamente rimaneggiato, con l'introduzione di nuovi elementi o l'esclusione di altri, facendosi portatore di un nuovo messaggio⁴⁶. Il successivo intervento di Ilaro, con la risistemazione dei cervi e l'aggiunta della colomba d'oro, completa un cantiere che, tra il IV e il V secolo, viene arricchito e raffinato nelle scelte decorative e nei significati⁴⁷.

⁴³ BISCONTI 2001, p. 412. Attraverso le testimonianze letterarie sembra possibile concludere che statue di cervi utilizzate come bocche per far fluire l'acqua nei fonti battesimali fossero diffuse a Roma ed in Africa; ancora una volta è il *Liber Pontificalis* a ricordare la presenza di un dispositivo, costituito da un unico cervo, per il battistero annesso al *titulus Vestinae*, edificato sotto Innocenzo I (401-417) (LP I, p. 220), mentre nella vita di Sisto III viene menzionata la donazione di un cervo d'argento alla basilica di Santa Maria Maggiore (LP I, p. 233). È probabile che, come si verifica per altri aspetti, sia stato proprio il battistero della cattedrale romana a lanciare il modello, copiato non solo nella stessa Urbe, ma anche in altri territori dell'impero. Per l'Africa settentrionale, ad esempio, una interessante testimonianza proviene dai versi di *Calbulus*, grammatico del VI secolo, sistemati *in circuitu fontis* (IC II, 4): *Marmoris oblatis speciem nobis numerat supplex / Calbulus ex(h)ibuit forti(s) memor und(e) renatus / Et formam cervi gremium perduxit aquarum*. Il grammatico, in verità, riporta altre 4 composizioni: *Hi sunt versus fontis facti a Calbulo grammatico a parte episcopi: Crede prius veniens xpi te fonte renasci / Sic poteris mundus regna videre di / Tinctus in hoc sacro mortem non sentiet unquam / Semper enim vivit quem semel unda lavat; Descensio fontis: Descende intrepidus vite i(n f)lora perennis / Aeternis homines ista lavacra creant; Ascensio fontis: Ascende in caelos animam qui in fonte labisti / Idequ(e) semel factum sit tibi perpetuum; Econtra episcopum: Peccato ardentibus hoc fonte extingue culpas / Currite quid statis tempus et (h)ora fugit* (Cfr. ENNABLI 1997, p. 37).

⁴⁴ COSENTINO 2001; FALLA CASTELFRANCHI 2008, pp. 1223-1224.

⁴⁵ BISCONTI 2001.

⁴⁶ CESARANO 2012.

⁴⁷ Cfr. soprattutto BRANDT, GUIDOBALDI 2008.

Molte sono le difficoltà interpretative relative all'imponente donazione ed il primo degli ostacoli da affrontare riguarda la sistemazione delle varie componenti del gruppo statuario nello spazio dell'edificio, o meglio *in labio fontis*. Le informazioni ricavabili dalla fonte, infatti, non consentono una lettura univoca e i rapporti spaziali tra i vari elementi possono essere risolti in modi diversi; inoltre, le incertezze sull'articolazione dello spazio all'interno dell'edificio nella sua prima fase, soprattutto in relazione alla sistemazione delle otto colonne di porfido, si riflettono inevitabilmente sull'apparato decorativo⁴⁸. La presenza di un numero consistente di statue, infatti, crea qualche problema "tecnico": se si vogliono sistemare i sette cervi ed il gruppo Salvatore-Battista-Agnus negli otto intercolumni intorno al fonte – sia che si consideri questa sistemazione di epoca costantiniana oppure sistina – non ci sarebbe più spazio per permettere ai neofiti di scendere nella vasca o all'officiante di sistemarsi lungo il bordo per amministrare il rito. L'idea, quindi, di collocare le statue lungo tutto l'immediato perimetro della vasca battesimale, per quanto suggestiva, poco si sposa con le necessità della liturgia. Si potrebbe proporre, allora, una sistemazione più concentrata dei vari elementi scultorei, pensando anche che non tutti i cervi fossero fontane – oppure considerandoli riuniti in piccoli gruppi compatti e variati, da due o tre statue – in modo da lasciare spazio alla celebrazione.

La scenografia proposta nel battistero lateranese, in ogni caso, è elaborata con precisione, il gioco idraulico che anima la decorazione propone una unità semantica estremamente volitiva, le cui implicazioni simboliche erano ben chiare a chi la osservava e che culminava proprio nell'episodio del battesimo di Cristo, in cui i neofiti non vedevano solo un modello per la loro propria iniziazione, ma anche il momento in cui Gesù entra nell'acqua per santificarla⁴⁹.

Spostandoci ora nel battistero di San Giovanni in Fonte presso il duomo di Napoli ed osservando la volta mosaicata (fig. 8), si può notare nell'angolo inferiore sinistro del riquadro Est, un lacerto di mosaico, reso visibile a se-

⁴⁸ Cfr. essenzialmente BRANDT, GUIDOBALDI 2008 e BRANDT 2012, con bibliografia precedente.

⁴⁹ FERRI 2012-2014.

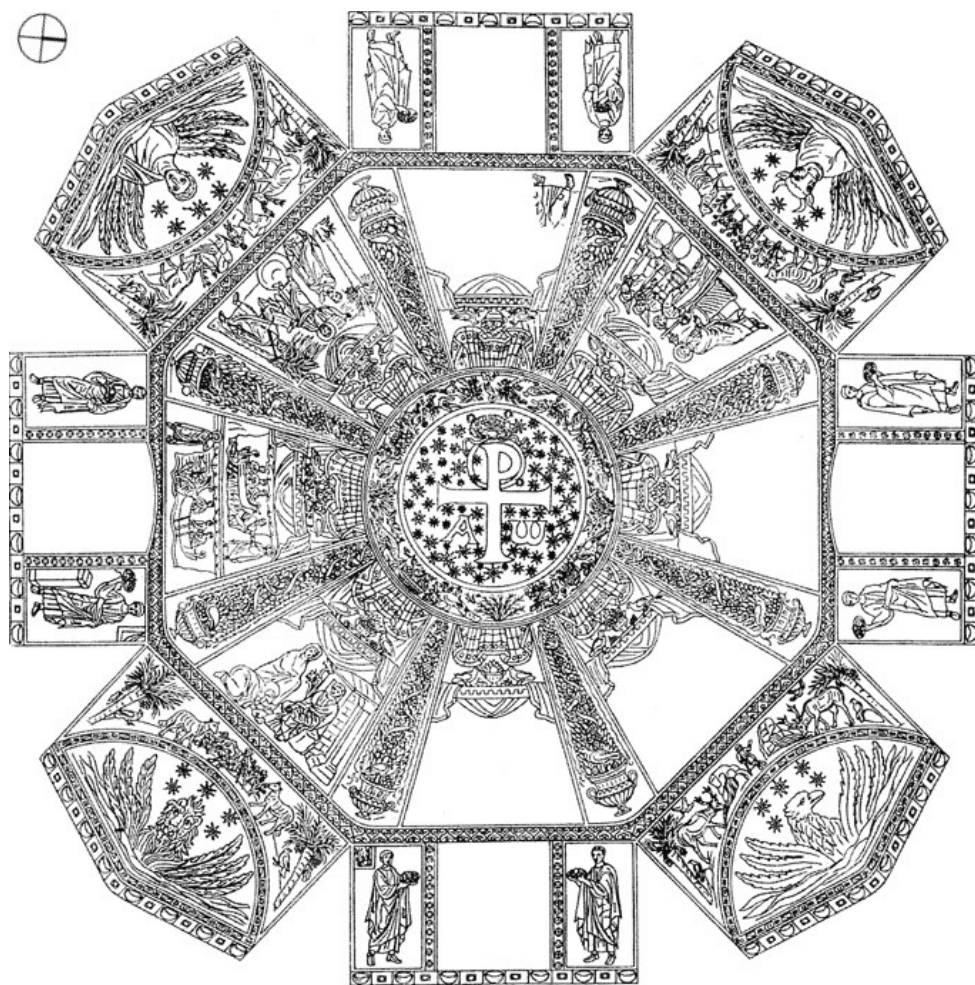


Fig. 8 - Napoli, Battistero di San Giovanni in Fonte. Disegno ricostruttivo della volta (da MAIER 1964).

guito della pulitura ottocentesca⁵⁰, di piccole dimensioni ma estremamente interessante. Si tratta della porzione inferiore di un personaggio che, a piedi nudi, si dirige verso il centro del riquadro e indossa una tunica bianca ornata da piccoli segmenti rettangolari di colore porpureo⁵¹. La funzione dell'edificio, la posizione della scena all'interno del programma decorativo, nonché le caratteristiche proprie del frammento conservato, hanno suggerito la possibilità di interpretare la scena come un battesimo di Gesù nel Giordano⁵²: il personaggio di cui rimane solo un frammento sarebbe, infatti, Giovanni Battista che, scalzo e con il solo pallio, nell'atto di protendersi verso il Cristo, compie il gesto solenne dell'*impositio manum*.

A Napoli la scena compare nella calotta insieme ad altri episodi neotestamentari in cui il *Leitmotiv* è, prevedibilmente, l'interpretazione in chiave battesimale, mentre nell'apparato decorativo dei due battisteri di Ravenna l'episodio conquisterà la porzione zenitale della cupola. Qui l'originaria valenza salvifica si fonde con quella simbolica e teofanica, proponendo uno schema arricchito, di tipo ternario, che prevede l'introduzione della personificazione del fiume Giordano⁵³ (fig. 9a-b).

Per lungo tempo la critica ha sostenuto che il programma del battistero connesso all'*Anastasis Gothorum* fosse una semplificazione di quello del neoniano e che le differenze iconografiche tra i due mosaici fossero legate alle differenze strutturali tra i due edifici. Alcune peculiarità, infatti, differenziano le due scene, sebbene lo schema utilizzato sia sostanzialmente il medesimo⁵⁴. Nel tentativo di valorizzare le varianti iconografiche tra i due edifici si è spesso messo in evidenza il differente rilievo dato alla figura del Giordano, ora interpretandola come un manifesto di appartenenza etnica⁵⁵ – per

⁵⁰ FILANGIERI DI CANDIDA 1898.

⁵¹ MINASI 2000, p. 300.

⁵² MAIER 1964; FERRI 2013.

⁵³ BISCONTI 2001, p. 422.

⁵⁴ Cfr. da ultimo CARILE, CIRELLI 2015 e GARDINI 2017. Brian Ward-Perkins considera difficile che la posizione di maggior rilievo attribuita alla divinità fluviale sia legata a motivi diversi da quelli compositivi: è probabile che il mosaicista volesse riempire il clipeo centrale in maniera bilanciata (WARD-PERKINS 2010, p. 271, nt. 12). Per quanto riguarda l'iconografia del Giordano, cfr. STURARO 2013, pp. 9-21.

⁵⁵ KURTH 1901, p. 196-197; DEICHMANN 1974, p. 254.



Fig. 9 - a. Ravenna. Battistero neoniano. Particolare del tondo centrale della volta con scena di battesimo di Cristo; b. Ravenna. Battistero degli Ariani. Particolare del tondo centrale della volta con scena di battesimo di Cristo.

la presenza delle chele arancioni, lette come una indicazione di nazionalità e confrontate con altre rappresentazioni di divinità fluviali germaniche⁵⁶ – ora come l'indizio di diversità di pensiero teologico⁵⁷. Secondo quest'ultima interpretazione, nel battistero di Neone il fiume, con le mani velate, in segno di rispetto e venerazione, contempla l'evento che avviene sulla sua riva, mentre nella volta del battistero degli Ariani la figura, direttamente derivata dalle divinità fluviali di memoria classica, fa quasi da quinta scenografica all'evento, imponendosi con la sua fisicità e sminuendo, di contro, quella del Cristo, della quale, in questo modo, sottolineerebbe l'umanità⁵⁸. Le interpretazioni proposte non sembrano molto convincenti, le differenze nell'iconografia, inoltre, si potrebbero intendere come un riflesso delle mutazioni del gusto.

⁵⁶ KURTH 1901.

⁵⁷ STURARO 2013; SCHRENK, REXIN 2007.

⁵⁸ STURARO 2013. Per Thomas F. Mathews l'accentuazione delle caratteristiche fisiche del Giordano e di Giovanni Battista, definite “two hulking male figures”, sarebbe servita ad accentuare il carattere femminile della figura di Cristo, che alluderebbe alla sua capacità di dare la vita, di essere fonte fertile della nuova vita; una lettura che, a mio avviso, non può essere seguita (MATHEWS 1993, pp. 133-135).

In realtà, proprio la loro esiguità potrebbe dimostrare come fosse significativo non tanto il modo in cui l'evento "storico" del battesimo di Cristo veniva rappresentato, quanto il valore che gli si assegnava nell'ambito del pensiero teologico delle due chiese ravennati: lo stesso schema iconografico, quindi, veicolava un messaggio completamente differente⁵⁹. In questa direzione si sono mossi gli studi recenti, che hanno collegato le immagini alla teologia ariana ed identificato proprio nella scena del Battesimo il nodo della questione⁶⁰.

Affiancando a queste riflessioni una lettura approfondita delle fonti di matrice ariana – che si sono rivelate ricche di annotazioni – si può ricavare uno spaccato preciso sul significato profondo che veniva attribuito al momento del battesimo di Cristo nel Giordano⁶¹, evento storico che gli ariani celebravano il giorno dell'Epifania, la seconda delle cinque maggiori solennità del loro anno liturgico⁶².

Una raccolta di sermoni, attribuita ad un vescovo goto dell'Illirico orientale e datata tra la fine del IV e la prima metà del V secolo⁶³, riporta ben tre

⁵⁹ GWYNN 2010, pp. 240-241: "The inherent ambiguity of such iconography may reflect the limitations of art as an expression of precise doctrinal beliefs, but it also reflects, more accurately than the polemic of our written sources, the true complexity of the controversies over theology and definition in the emerging Christian world". Come sottolinea Brian Ward Perkins, però, "if there are differences, however, they are certainly subtle, and hard to detect" (WARD-PERKINS 2010, p. 268). Anche Ralf Bockmann ritiene che il conflitto ariano-niceno fu una disputa teologica e filosofica, che non produsse differenziazioni iconografiche o architettoniche: "Arian and Nicene churches basically looked the same, both in architecture and imagery. Arian and Nicene followers both used the bible, in most cases even the same passages, interpreting them differently. Was it even possible to distinguish the creeds if one walked into one of the churches in North Africa in the later fifth, or in parts of Italy in the sixth century, without further knowledge? It seems that the only way to notice would be to pay careful attention to what was said during church service" (BOCKMANN 2014, p. 217).

⁶⁰ PENNI IACCO 2011; RIZZARDI 2001; RIZZARDI 2011, pp. 85-86; WARD PERKINS 2010.

⁶¹ Nel volumetto sull'arianesimo nei mosaici ravennati anche Emanuela Penni Iacco considera la scena centrale del battistero degli ariani come "chiave di lettura" dell'intero programma, che permette di visualizzare la concezione gerarchica della Trinità, tipica del credo ariano (PENNI IACCO 2011, pp. 66-68).

⁶² *Secunda sollemnitas sanctae epifaniae, quando, ut a patribus accepimus, dominus Cristus a servo suo baptidiatur Iohanne ut omnibus per sementipsum baptismum accipiendum ostenderet salutique omnium necessarium demonstraret (Sermo VII in Pentecoste, 1 in CCSL 87, pp. 66-67).*

⁶³ ÉTAIX 1992; GRYSON 1993.

discorsi che venivano pronunciati il giorno dell'Epifania, in cui l'anonimo autore, sostiene che gli eretici – ossia i niceni – considerano il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo una sola sostanza, ma la scena del Battesimo dimostra che non lo sono⁶⁴. Il Padre, infatti, resta invisibile, il Figlio è rappresentato sotto forma umana e lo Spirito Santo si manifesta come colomba. Ora, l'uomo ha potere sulla colomba e Dio ha potere sull'uomo, il Cristo, dunque, ha potere sullo Spirito, e il Padre sul Cristo⁶⁵. Lo Spirito Santo, quindi, personificato in forma zoomorfa, viene abbassato ad un terzo posto “ontologicamente degradante”⁶⁶. Sulla stessa linea interpretativa si muovono le altre testimonianze letterarie: il commentario ariano sul vangelo di Luca non si conserva per questo passaggio, mentre l'*Opus imperfectum in Matthaeum*, uno scritto del V secolo, propone la medesima prospettiva⁶⁷, secondo la quale la distinzione dei ruoli si manifesta nella differenza delle sostanze. Altrettanto esplicita è la posizione espressa in uno dei Sermoni ariani conservati nella *Collectio Veronese*⁶⁸ e, nello specifico, dal *Sermo in sancta Epiphania*, dove si specifica che, come il Figlio è stato inviato dal Padre, così lo Spirito è stato inviato dal Figlio e, ancora, *non ergo quod super ipsum videbatur, superior est ipso*⁶⁹.

È proprio nel momento del Battesimo di Cristo che la differenza tra Padre, Figlio e Spirito Santo per gli ariani diventa evidente; è con la medesima scena che venivano espresse due realtà teologiche profondamente diverse. Il carattere fortemente simbolico del linguaggio liturgico, quindi, per la sua

⁶⁴ GRYSON 1993, p. 356.

⁶⁵ *Sermo XIII de Epiphania* (Clm 6329, ff. 142r-145r, in ÉTAIX 1992, p. 160).

⁶⁶ Cfr. CAVALCANTI 1976, p. 64.

⁶⁷ *Filio Dei baptismum recipiente et Spiritu decedente, unus in forma stabat humana, alter in specie descendebat columbae, tertius autem nec in forma stabat humana nec in specie descendebat columbae, sed in voce tantum audiebatur de sursum decedente* (*Opus imperfectum in Matthaeum*, 4, in PG 56, col. 660).

⁶⁸ *Bibl. Capit. ms. LI* (cfr. GRYSON 1982).

⁶⁹ *Sermo II in sancta Epiphania* (in CCSL 87, pp. 51-56); Nel paragrafo 7 si legge: *Venit et sp(iritu)s s(an)c(tu)s corporali specie sicut columba, ut Cr(istu)m ostenderet. Hoc est quod d(omi)n(u)s per prophetam antea dixerat: Sp(iritu)s d(omi)ni super me. Sed ne dicat aliquis quia qui super ipsum venit superior est illo! Non est superior a Cr(ist)o sp(iritu)s s(an)c(tu)s, qui a Cr(ist)o accipit quod annuntiet et post Cr(istu)m nominatur et a Cr(ist)o missus probatur; sicut filius a patre mittitur, ita et sp(iritu)s s(an)c(tu)s a filio. Non ergo quod super ipsum videbatur, superior est ipso[...]* (in CCSL 87, p. 55).

stessa natura, rende l'ermeneutica dei riti particolarmente delicata poiché, pur conservando le medesime forme, l'intenzione che li anima ne può modificare il senso profondo⁷⁰.

L'itinerario iconografico della rappresentazione del Battesimo di Cristo prosegue, per tutta la Tarda Antichità e l'Alto Medioevo, tra sopraterra e spazi culturali sotterranei: dal battistero dalla catacomba di Ponziano sulla via Portuense (fig. 10), al vestibolo inferiore della catacomba di San Gennaro a Napoli, nell'ambiente trasformato in battistero ad opera di Paolo II (762-766). La catacomba romana propone, nel VII secolo, il Cristo e Giovanni Battista accompagnati da un cervo che si abbevera e da un angelo che reca le vesti di Gesù, secondo una iconografia diffusa specialmente in ambito orientale⁷¹. Dell'affresco napoletano, ad oggi quasi impercettibile, rimane un disegno di Raffaele Garrucci, che mostra il Battista e due angeli che sostengono le vesti del Cristo, immerso nel fiume Giordano⁷².

Lo schema – con varianti nelle attitudini e nel numero dei componenti – segue, nelle linee essenziali, la tradizione iconografica che si era già delineata nelle prime espressioni dell'arte paleocristiana. Evento salvifico per eccellenza e prima teofania trinitaria, tanto da essere considerato il modulo-base per le successive rappresentazioni della Trinità secondo uno schema verticale, l'episodio ricorre nelle decorazioni degli edifici battesimali per tutto il Medioevo e in tutto l'*orbis christianus*⁷³. Particolarmente sorprendente è

⁷⁰ MESLIN 1967, p. 381. A questo proposito si può accennare brevemente alla complessa questione liturgico-dottrina della triplice immersione nella Spagna visigota; tale prassi viene ricordata anche in una lettera che Gregorio Magno indirizza nel 591 al vescovo di Siviglia Leandro, fratello del ben più noto Isidoro ed artefice della conversione all'ortodossia del re Reccaredo (cfr. anche il VI canone del IV Concilio di Toledo, tenutosi nel 633, in MANSI X, coll. 618-620). Gregorio Magno, a tal proposito, consiglia agli ortodossi di non ricorrere alla triplice immersione, affinché gli ariani convertiti, che la utilizzavano in precedenza, “enumerando le immersioni, non dividano la divinità e, continuando a fare ciò che facevano, si glorino di aver preso il sopravvento sulla vostra usanza” (GREG. M. *epist.* I, 41: *Sed si nunc usque ab haereticis infans in baptismatae tertio mergebatur, fiendum apud vos esse non censeo, ne, dum mersiones numerant, divinitatem dividant, dumque quod faciebant faciunt, morem vestrum se vicisse glorientur*, in CCSL 140, p. 48).

⁷¹ FIOCCHI NICOLAI 1999, pp. 323-325.

⁷² DE FRANCESCO 2001, p. 1070.

⁷³ MADDALO 1992.



Fig. 10 - Roma. Catacombe di Ponziano. Cosiddetto Battistero. Affresco con rappresentazione del battesimo di Cristo (Foto Archivio PCAS).

l'*ekphrasis* – datata tra la seconda metà del XII secolo e la prima metà del XIV – di un battistero bizantino, connesso ad un ignoto monastero dedicato al Battista, considerato, sulla base dei criteri interni, di epoca mediobizantina⁷⁴. A stupire è la concordanza con quanto accade nei due edifici ravennati, poiché l'anonimo autore così rievoca: “Sulla [superficie della] copertura, il pittore mescola tutti i colori e vi raffigura il battesimo del Salvatore: a volte, quando la divina vasca è colma d’acqua benedetta, Lo si vede sulla superficie

⁷⁴ L'edificio descritto nel testo – uno dei dodici *progymnasmata* conservati unicamente nel codice *Marcianus graecus* 444, (ff. 9-24), la cui cronologia non è necessariamente connessa a quella del battistero – è considerato anch'esso di XII secolo o di poco precedente, sulla base delle annotazioni dell'anonimo autore. L'edificio era connesso ad un non meglio specificato monastero di San Giovanni Battista, ma era una costruzione indipendente, di forma quadrangolare, circondata da portici. All'esterno, la presenza di ritratti imperiali ha fatto supporre che un imperatore oppure un'imperatrice si interessarono della fondazione di tutto il monastero oppure unicamente dell'edificio battesimale (cfr. FLUSIN 2005).

di questa, come se il suo battesimo fosse visibile ai nostri occhi e Dio, che sta sempre nei cieli, secondo me, scendesse per avvicinarsi alla terra. Bacio la tua mano, pittore, o, se vuoi, la tua abilità: poiché dipingi sulle acque, cosa di gran lunga impossibile⁷⁵”.

Gli oggetti appartenenti alle cosiddette “arti minori”⁷⁶, quindi, sia per i richiami formali ed estetici, sia a livello semantico, sono in stretta relazione con l’arredo architettonico, scultoreo e pittorico degli edifici di culto, non solo battesimali, configurandosi come una coordinata essenziale del programma decorativo, in cui vengono accostate materie diverse per colore e consistenza. Le varie tipologie decorative intrattengono tra loro relazioni schematiche e tematiche, contribuendo ad una generale impressione di esaustività⁷⁷. La commistione e la varietà dei motivi e delle tonalità di colore fa sì che l’unità architettonica della parete si disperda e si frantumi, anch’essa assorbita dalla ricchezza dell’ornato⁷⁸.

Viene proposto un ordinamento studiato ed elaborato di superfici diverse, che vanno dal metallo prezioso al marmo, dal mosaico, alla pittura, allo stucco, con richiami ricercati non solo nelle cromie, ma anche nei motivi decorativi, che possono ricorrere in forme e supporti diversi, creando l’illusione di un discorso ininterrotto all’interno dell’edificio, che si può leggere come un insieme e al tempo stesso come un’unione di elementi differenti. Ciascuno di questi, infatti, è al tempo stesso autonomo ed intercorrelato: il risultato che si ottiene è un linguaggio articolato, generato da forme, volumi, colori e

⁷⁵ “Τῆς δ’ ὀροφῆς ἔνδον ταύτης ὁ γραφεὺς ὅλα χρώματα συγκεράννυσι καὶ τὸν βαπτισμὸν τοῦ Σωτῆρος ἐκεῖ καταζωγραφεῖ · ὅστις δὴ καὶ κατὰ καιρὸν, τῆς θείας κάτω κολυμβήθρας ὕδατος ἐμπλησθεΐσης ἁγίου, ἔνδον εὐθὺς τοῦ ὕδατος ὁρᾶται, αἰσθητῶς ὥσανεὶ βαπτιζόμενος, καὶ ὁ τοῖς ἄνω ἀεὶ ἐμφιλοχωρῶν θεὸς κάτω δι’ ἐμὲ τηνικαῦτα γίνεται καὶ προσπελάζει τῇ γῇ. Φιλῶ σου τὴν χεῖρα, γράφευ, εἰ δέ γε βούλει, τὴν ἐπινοίαν. Καθ’ ὑδάτων γὰρ γράφεις, ὅπερ πολλῶ τῶν λίαν ἀδυνάτων ἐστίν” (in FLUSIN 2005, p. 179; traduzione italiana in CONCINA 2011, pp. 289-290).

⁷⁶ Uno studio comparato delle diverse categorie di fonti disponibili è stato consacrato ad arredi e suppellettili architettonici e liturgici del periodo carolingio (cfr. BEGHELLI, PINAR GIL 2013).

⁷⁷ ROBERTS 1989, p. 78.

⁷⁸ BAUER 2009, p. 108. Si segue quel concetto di “estetica della discontinuità” elaborato dalla critica per la letteratura tardoantica, ma estendibile alle altre manifestazioni artistiche (cfr. soprattutto ROBERTS 1989; COX MILLER 1998; ELSNER 2006).

materiali e dalla diversa interazione che ognuno di essi ha con la luce, che li anima di volta in volta di nuovi riflessi e nuove vibrazioni.

Mosaici a tessere vitree e policrome, fondi aurei, rivestimenti in marmo ed *opus sectile*, statue in metalli preziosi, non sono solo una esibizione di ricchezza, di lusso, di capacità economiche, ma una scelta di mezzi artistici adeguati ad esprimere e celebrare la *maeistas* divina e l'importanza, tutta terrena, della committenza. Accanto a queste manifestazioni ed in stretta relazione con esse si sistemano preziose tovaglie e cortine, candelabri e lampade, calici, patene, bacili, brocche, nonché le colombe, spesso finemente cesellate, in cui la funzione pratica, estetica e spirituale sono inestricabilmente collegate. L'immagine rimbalza dalla "grande comunicazione" visiva dispiegata sulle pareti alla simbologia più sintetica e "preziosamente allusiva" della suppellettile liturgica che, oltre ad avere una naturale funzione nell'ambito del cerimoniale, si carica di significati cultuali, religiosi e teologico-sacrali⁷⁹.

⁷⁹ IACOBINI 2002.

BIBLIOGRAFIA

- BAUER 2009 = F. A. BAUER, *Roma Tardoantica*, in H. VON HESBERG, P. ZANKER (edd.), *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Milano 2009, pp. 96-109.
- BEGHELLI, PINAR GIL 2013 = M. BEGHELLI, J. PINAR GIL, *Corredo e arredo liturgico nelle chiese tra VIII e IX secolo. Suppellettili antiche e moderne, locali e importate tra archeologia, fonti scritte e fonti iconografiche*, in *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 60, 2013, pp. 697-762.
- BERNABÒ 2008 = M. BERNABÒ, *Il tetravangelo di Rabbula (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 1.56). L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Roma 2008.
- BISCONTI 2001 = F. BISCONTI, *L'iconografia dei battisteri paleocristiani in Italia*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Genova-Sarzana-Albenga-Finale Ligure-Ventimiglia, 21-26 settembre 1998)*, Bordighera 2001, pp. 405-440.
- BISCONTI 2005 = F. BISCONTI, *L'arcosolio di Celerina in Pretestato. Fasi e significati della decorazione pittorica*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 81, 2005, pp. 21-52.
- BISCONTI 2009 = F. BISCONTI, *Alle origini dell'iconografia battesimale: tempi, luoghi ed evoluzione*, in I. FOLETTI, S. ROMANO (edd.), *Fons Vitae. Baptême, Baptistères et Rites d'initiation (II^e-VI^e siècle)*, Roma 2009, pp. 89-100.
- BOCKMANN 2014 = R. BOCKMANN, *The Non-Archaeology of Arianism - What Comparing Cases in Carthage, Haidra and Ravenna Can Tell Us about "Arian" Churches*, in G. M. BERNDT, R. STEINACHER (edd.), *Arianism: Roman Heresy and Barbarian Creed*, Farnham 2014, pp. 201-218.
- BOURAS, PARANI 2008 = L. BOURAS, M. G. PARANI, *Lighting in Early Byzantium*, Washington 2008.
- BRACONI 2011-2012 = M. BRACONI, *Una nuova lastra gradese con una singolare scena liturgica. Per una iconografia paleocristiana della consignatio*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 84, 2011-2012, pp. 121-154.
- BRANDT 2012 = O. BRANDT, *Battisteri oltre la pianta. Gli alzati di nove battisteri paleocristiani in Italia*, Città del Vaticano 2012.
- BRANDT, GUIDOBALDI 2008 = O. BRANDT, F. GUIDOBALDI, *Il Battistero Lateranense: nuove interpretazioni delle fasi strutturali*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 84, 2008, pp. 189-282.

- CARILE, CIRELLI 2015 = M. C. CARILE, E. CIRELLI, *Architetture e decoro del complesso vescovile ariano: ipotesi ricostruttive e modelli di riferimento*, in G. GARZA, A. IANNUCCI, M. VANDINI (edd.), *Il patrimonio culturale tra conoscenza, tutela e valorizzazione. Il caso della "Piazzetta degli Ariani" di Ravenna*, Bologna 2015, pp. 97-127.
- CASALONE 1959 = G. CASALONE, *Ricerche sul battistero della cattedrale di Ravenna*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 17, 1959, pp. 202-268.
- CASCIANELLI 2016 = D. CASCIANELLI, *Un nuovo sistema iconografico di epoca costantiniana: la nascita del fenomeno delle sostituzioni zoomorfe*, in *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti del XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Roma, 22-28 settembre 2013)*, Città del Vaticano 2016, pp. 2171-2186.
- CASEAU 2007 = B. CASEAU, *Objects in Churches: the Testimony of Inventories*, in L. LAVAN, E. SWIFT, T. PUTZEYS (edd.), *Object in Context, Objects in Use. Material Spatiality in Late Antiquity*, Leiden 2007, pp. 551-579.
- CAVALCANTI 1976 = E. CAVALCANTI, *Studi Eunomiani*, Roma 1976.
- CESARANO 2012 = M. CESARANO, *Dal paesaggio fisico al paesaggio ideologico. I cicli statuari dinastici giulio-claudii dell'Africa Settentrionale*, in *L'Africa Romana. Atti del XIX Convegno di Studi (Sassari, 16-19 dicembre 2010)*, Roma 2012, pp. 257-268.
- CONCINA 2011 = E. CONCINA, *Antologia di testi bizantini*, in E. CONCINA, A. FLORES DAVID, M. GUIDETTI (edd.), *Luce dell'invisibile. Itinerari del mosaico intorno al Mediterraneo orientale*, Venezia 2011, pp. 249-303.
- COSENTINO 2001 = A. COSENTINO, *Il fuoco sul Giordano, il cero pasquale, la columna del battistero lateranense*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Genova-Sarzana-Albenga-Finale Ligure-Ventimiglia, 21-26 settembre 1998)*, Bordighera 2001, pp. 521-540.
- COX MILLER 1998 = P. COX MILLER, "Differential Networks": *Relic and Other Fragments in Late Antiquity*, in *Journal of Early Christian Studies* 6, 1998, pp. 113-138.
- CRUM 1909 = W. E. CRUM, *Catalogue of the Coptic Manuscript in the Collection of the John Rylands Library*, Manchester 1909.
- DE FRANCESCO 2001 = D. DE FRANCESCO, *Il Battistero del vescovo Paolo II nella catacomba di S. Gennaro a Napoli: un caso di dualismo episcopale*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Genova-Sarzana-Albenga-Finale Ligure-Ventimiglia, 21-26 settembre 1998)*, Bordighera 2001, pp. 1057- 1076.

- DE MARIA 2000 = L. DE MARIA, s. v. *Battesimo*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 136-137.
- DE MARIA 2001 = L. DE MARIA, *Gesti e atteggiamenti nell'iconografia battesimale in Italia*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Genova-Sarzana-Albenga-Finale Ligure-Ventimiglia, 21-26 settembre 1998)*, Bordighera 2001, pp. 477-496.
- DEICHMANN 1974 = F. W. DEICHMANN, *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, 2, Kommentar, Teil I*, Wiesbaden 1974.
- ELBERN 1979 = V. H. ELBERN, *Altar Implements and Liturgical Objects*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality*, New York 1979, pp. 592-598.
- ELBERN 2004 = V. H. ELBERN, *Zehn Kelche und eine Taube. Bemerkungen zum liturgischen Schatzfund von Attarouthi*, in *Oriens Christianus* 88, 2004, pp. 233-253.
- ELSNER 2006 = J. ELSNER, *Late Antique Art: The Problem of the Concept and the Cumulative Aesthetic*, in S. SWAIN, M. EDWARDS (edd.), *Approaching Late Antiquity: The Transformation from Early to Late Empire*, 2006, pp. 271-309.
- ENGELBREGT, VAN DER HORST 1984 = J. H. A. ENGELBREGT, K. VAN DER HORST, *Utrecht-Psalter. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift 32 aus dem Besitz der Bibliothek der Rijksuniversiteit te Utrecht*, Graz 1984.
- ENNABLI 1997 = L. ENNABLI, *Carthage. Une métropole chrétienne du IV^e à la fin du VII^e siècle*, Paris 1997.
- ÉTAIX 1992 = R. ÉTAIX, *Sermons ariens inédits*, in *Recherches Augustiniennes* 26, 1992, pp. 143, 179.
- FALLA CASTELFRANCHI 2008 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *L'edificio battesimale: architettura, ritualità, sistemi idraulici*, in *L'acqua nei secoli altomedievali. Atti della LV Settimana di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 12-17 aprile 2007)*, Spoleto 2008, pp. 1173-1236.
- FAUSONE 1982 = A. M. FAUSONE, *Die Taufe in der frühchristlichen Sepulchralkunst. Eine archäologisch-ikonologische Studie zu den Ursprüngen des Bildthemas*, Città del Vaticano 1982.
- FERRI 2012-2014 = G. FERRI, *La decorazione degli edifici battesimali in Italia tra iconografia e architettura*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi Roma Tre, Scuola dottorale Culture della Trasformazione della Città e del Territorio, Sezione Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e d'Architettura, A.A. 2012-2014.
- FERRI 2013 = G. FERRI, *I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli*, Todi 2013.
- FERRI 2015 = G. FERRI, *Lettura testuale della decorazione del cosiddetto sacello di Santa Matrona in San Prisco presso l'antica Capua*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 91, 2015, pp. 179-212.

- FILANGIERI DI CANDIDA 1898 = A. FILANGIERI DI CANDIDA, *I restauri dei mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli*, in *L'Arte* 1, 1898, pp. 325-327.
- FIOCCHI NICOLAI 1999 = V. FIOCCHI NICOLAI, *Considerazioni sulla funzione del cosiddetto battistero di Ponziano sulla Via Portuense*, in *Il Lazio tra Antichità e Medioevo. Studi in memoria di Jean Coste*, Roma 1999, pp. 323-325.
- FLUSIN 2005 = B. FLUSIN, *L'ekphrasis d'un baptistère byzantin*, in *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, Paris 2005, pp. 163-181.
- GARDINI 2017 = G. GARDINI, *Battisteri ravennati: architettura, iconografia, liturgia*, in *La dualitat de baptisteris en les ciutats episcopals del Cristianisme tardeoantic. Actes del I Simposio d'Arqueologia Cristiana (Barcelona, 26-27 de maig de 2016)*, Barcelona 2017, pp. 31-46.
- GRYSON 1982 = R. GRYSON, *Le recueil arien de Vérone (Ms. LI de la Bibliothèque Capitulaire et feuillets inédits de la Collection Giustiniani Recanati). Étude codicologique et paléographique*, Steenbrugis 1982.
- GRYSON 1993 = R. GRYSON, *Les sermons ariens du Codex latinus monacensis 6329. Étude critique*, in *Revue des Études Augustiniennes* 39, 1993, pp. 333-358.
- GWYNN 2010 = D. M. GWYNN, *Archaeology and the "Arian Controversy" in the Fourth Century*, in D. M. GWYNN, S. BANGERT (edd.), *Religious Diversity in Late Antiquity*, Leiden 2010, pp. 229-263.
- IACOBINI 2002 = A. IACOBINI, *Aurea Roma. Le arti preziose da Costantino all'età carolingia: committenza, produzione, circolazione*, in *Roma fra Oriente e Occidente. Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 19-24 aprile 2001)*, Spoleto 2002, pp. 651-690.
- JENSEN 2012 = R. M. JENSEN, *Baptismal Imagery in Early Christianity. Ritual, Visual and Theological Dimensions*, Grand Rapids 2012.
- KUNZLER 1996 = M. KUNZLER, *La liturgia della Chiesa*, Lugano 1996.
- KURTH 1901 = J. KURTH, *Die Mosaiken der christlichen Ära*, 1, *Die Wandmosaiken von Ravenna*, Leipzig 1901.
- MADDALO 1992 = S. MADDALO, s. v. *Battesimo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 3, Roma 1992, pp. 207-215.
- MAIER 1964 = J. L. MAIER, *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique*, Fribourg 1964.
- MANSI = J. D. MANSI, *Sacrorum Conciliorum Nova Amplissima Collectio*, I-LIII, Firenze 1759-1870.
- MARCENARO 1993 = M. MARCENARO, *Il battistero paleocristiano di Albenga. Le origini del cristianesimo nella Liguria marittima*, Genova 1993.

- MARCENARO 2014 = M. MARCENARO, *Il battistero "monumentale" di Albenga, sedici secoli di storia: aggiornamento con appunti sulle recenti indagini archeologiche*, Albenga 2014.
- MATHEWS 1993 = T. F. MATHEWS, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993.
- MAZZEI 2000 = B. MAZZEI, s. v. *Colomba*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 153-154.
- MENNA 2006 = M. R. MENNA, *Storie dell'infanzia di Cristo sull'arco absidale*, in M. ANDALORO (ed.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, Milano 2006, pp. 331-342.
- MESLIN 1967 = M. MESLIN, *Les Ariens d'Occident: 335-430*, Paris 1967.
- METZGER 1991 = C. METZGER, *Le mobilier liturgique*, in *Naissance des arts chrétiens*, Paris 1991, pp. 256-267.
- MINASI 2000 = M. MINASI, s. v. *Vestiario*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 296-300.
- MONTANARI 2002 = G. MONTANARI, *Ravenna: l'iconologia. Saggi di interpretazione culturale e religiosa dei cicli musivi*, Ravenna 2002.
- MONTEVECCHI, VASCO ROCCA 1988 = B. MONTEVECCHI, S. VASCO ROCCA, *Dizionario terminologici. Suppellettile Ecclesiastica*, 1, Firenze 1988.
- MONTSERRAT 1995 = D. MONTSERRAT, *Early Byzantine Church Lighting: A New Text*, in *Orientalia* 64, 1995, pp. 430-444.
- Nr = A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano 1993.
- PENNI IACCO 2011 = E. PENNI IACCO, *L'arianesimo nei mosaici di Ravenna*, Ravenna 2011.
- PIGUET-PANAYOTOVA 1998 = D. PIGUET-PANAYOTOVA, *Silver Censers*, in *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae (Split-Poreč, 25 settembre-1 ottobre 1994)*, Città del Vaticano 1998, pp. 639-660.
- PIGUET-PANAYOTOVA 2009 = D. PIGUET-PANAYOTOVA, *The Attarouthi Chalices*, in *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte* 6, 2009, pp. 9-76.
- PROVERBIO 2006 = C. PROVERBIO, *Le pitture del cubicolo di Leone nella catacomba di Commodilla*, in M. ANDALORO (ed.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, Milano 2006, pp. 168-174.
- RIZZARDI 2001 = C. RIZZARDI, *La decorazione musiva del battistero degli Ortodossi e degli Ariani a Ravenna: alcune considerazioni*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Ge-*

- nova-Sarzana-Albenga-Finale Ligure-Ventimiglia, 21-26 settembre 1998*), Bordighera 2001, pp. 915-930.
- RIZZARDI 2011 = C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e Arte*, Bologna 2011.
- ROBERTS 1989 = M. ROBERTS, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca 1989.
- SCHRENK, REXIN 2007 = S. SCHRENK, G. REXIN, *Erstaunen oder Furcht? Zur Darstellung des Jordan in den spätantiken Bildern der Taufe Jesu*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 50, 2007, pp. 180-198.
- SCORTECCI 1985-1986 = D. SCORTECCI, *Il tema iconografico del Battesimo di Cristo nella cultura cristiana del III secolo a Roma*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia* 23, 1985-1986, pp. 257-275.
- SPIER 2010 = J. SPIER, 195. *Silver Dove and Votive Plaque suspended from a Chain*, in J. SPIER (ed.), *Treasures of the Ferrell collection*, Wiesbaden 2010, pp. 270-271.
- SPISIER 2009 = J. M. SPISIER, *Les représentations du Baptême du Christ à l'époque paléochrétienne*, in I. FOLETTI, S. ROMANO (edd.), *Fons Vitae. Baptême, Baptistères et Rites d'initiation (II^e-VI^e siècle)*, Roma 2009, pp. 65-88.
- STURARO 2013 = C. STURARO, *Il Battesimo di Cristo nei mosaici delle cupole dei battisteri di Ravenna: una interpretazione della personificazione del Giordano*, in *Iconographica. Studies in the History of Images* 12, 2012, pp. 9-21.
- TESTINI 1985 = P. TESTINI, *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo. Atti della XXXI Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 7-13 aprile 1983)*, Spoleto 1985, pp. 1107-1168.
- WARD-PERKINS 2010 = B. WARD-PERKINS, *Where is the Archaeology and Iconography of Germanic Arianism?*, in D. M. GWYNN, S. BANGERT (edd.), *Religious Diversity in Late Antiquity*, Leiden 2010, pp. 265-289.
- XANTHOPOULOU 2010 = M. XANTHOPOULOU, *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétienne*, Turnhout 2010.

THE CANICATTINI TREASURE

Objects in context, objects in interaction

ANDREA GENNARO

The conference “Arti Maggiori e Arti Minori. Relazioni e interazioni tra Tarda Antichità e Alto Medioevo” represented an occasion that provided a point of departure for a specific examination of the most widely known set of Sicilian silverware, the Canicattini Bagni Treasure¹. Despite the fact that silverware, jewels and works in gold represent one of the aspects of the material culture within which the formation of the new Christian culture manifests itself most evidently, scientific research has only recently rediscovered this extraordinary source. And yet Paolo Orsi, with his characteristic foresight, had understood the political-religious and social and economic value of such finds². The reception granted to the pieces from the Sevso Treasure, reacquired from Hungary and exhibited in the parliament building just few years ago, is evident testimony to the charm and interest that such artefacts still manage to stimulate.

Before beginning our analysis, it seems useful to me to draw attention to a feature that archaeologists have rarely emphasized. I am referring, in particular, to the great number of metal objects – coins, rings, spoons, earrings – easily available for sale on the online market with a click³ (fig. 1).

¹ Desidero ringraziare chi ha agevolato e permesso questo lavoro, in particolare la famiglia Agnello, nella persona del dott. Michelangelo Agnello, cui si deve anche la documentazione fotografica, e la prof.ssa Mariarita Sgarlata. Di grande aiuto sono stati i consigli e gli scambi di vedute con il dott. Marco Aimone e la dott.ssa Ellen Swift. Naturalmente, rivendico con forza la paternità degli errori commessi.

² ORSI 1887. The article was taken up once again by Gelichi and is considered a milestone in the birth of modern Medieval archaeology (GELICHI 2005, p. 171).

³ BRODIE 2015.

Although it has been suggested, hypothesis valid for other categories of objects, that over half of the finds up for sale are not original, it is also true that such statistics can only be processed in the presence of a wide-ranging and systematic check, entrusted in the first instance to the police authorities.

In truth it appears evident that a direct commitment is required also, if not above all, on the part of the archaeologists themselves, in order to apply constant surveillance that is able to block, or at least limit, impoverishment of archaeological heritage⁴. Indeed, archaeological literature itself has underlined on several occasions just how serious has been the loss of precious information relating to the context of finds of luxury objects; the very dispersion throughout the market of late-antiquity⁵ treasures has impaired the quality of archaeological documentation and, consequently, the progress of studies. There must be a greater commitment as a category, in full awareness of the work to be carried out.

As is well known, the Canicattini Treasure was recovered only thanks to the provident intervention of Giuseppe Agnello, who immediately went



Fig. 1 - A Roman silver spoons on sale on the online market.

⁴The story of the Sion/Kumluca Treasure is paradigmatic. It was illegally excavated in Turkey by unknown people and was acquired in the mid-1960s in Switzerland by the director of Dumbarton Oak, who was unaware of its true provenance. Turkey has been asking for it to be returned for some decades in order to reunite the American pieces, some forty in total, with the rest of the treasure, housed in the Antalya Museum. Despite the fact that the volume edited by Boyd in 1992 includes a photograph in which the excavation carried out to recover the ecclesiastical treasure is visible, the refusal of the prestigious centre is clear-cut: "...we are confident that we have proper title to these antiquities...". The entire story is summed up clearly under the entry "Kumluca Silver" in the encyclopaedia edited by the Trafficking Culture research centre (<http://traffickingculture.org/encyclopedia/case-studies/kumluca-silver/>). For the scientific edition of the treasure see Boyd 1992, pp. 5-38.

⁵Among the many possible examples, we cite a geographically nearby one – the case of the loss of the Pantalica treasure and the material found in via Savoia in Siracusa that Agnello wrote about, see AGNELLO 1952, p. 47.

to the Muraglie-Piano Milo district. It was here back in 1938 that a farm labourer came across one of the precious objects while ploughing the fields, initially mistaking it, however, for the rear lights of an old car. The entire story of the find, well described by Agnello himself⁶, takes the ritual form of a purely chance discovery, as indeed is the case for almost all such finds of silverware in Italy and in Europe. Praise is due, however, not only to the timely intervention of the esteemed scholar, but also to the behaviour of the farm worker, which meant that there was no protracted legal row facilitating the disappearance of some artefacts on the antiques market, as had been the case in the period following the discovery of the Canoscio Treasure⁷.

The name Canicattini Treasure indicates the only set of silverware found in Sicily that is datable to Late Antiquity. Archaeological literature has dealt more than once with the group of artefacts, beginning with the first volume, edited by Agnello himself⁸. For many decades, however, attempts at understanding the nature and the function of the silverware found were flatly limited to the ecclesiastical-liturgical interpretation, which at that time was dominant, as proposed by Agnello⁹, who in his turn had probably been influenced by the studies on the Canoscio Treasure¹⁰. Despite Engemann having underlined its domestic character as early as 1972¹¹, and Mundell Mango having eliminated this set from the list of Mediterranean ecclesiastical accoutrements¹², the reading of ecclesiastical treasure continued to be put forward both in studies of a general nature and in more specific studies. In particular, we make reference to the interpretation provided by Lipin-

⁶ AGNELLO 1954, pp. 111, 116.

⁷ AIMONE 2015, p. 196.

⁸ AGNELLO 1954; AGNELLO 1952.

⁹ AGNELLO 1965, pp. 289-290 and 294-295.

¹⁰ We must grant to Monsignor Giovagnoli the merit of having participated in the recovery of the artefacts and of having very quickly edited the first volume. GIOVAGNOLI 1935; GIOVAGNOLI 1940, pp. 1-27. Despite the fact that his ecclesiastical reading has now been discounted by more modern critics, the rapid and also potentially erroneous publication of the material that had just been discovered proves to be a practice that is much preferable to the modern tendency towards procrastination.

¹¹ ENGEMANN 1972, p. 158 and pp. 161-162. The prestigious scholar considers these artefacts to be culinary objects.

¹² MUNDELL MANGO 1986. The same fate reserved for the pieces of the Canoscio Treasure.

sky¹³, to the words (effectively few words) used by Farioli¹⁴, and in more recent times to what Baldassari and Favilla¹⁵ and Di Berardo¹⁶ wrote in the prestigious *Enciclopedia dell'arte medievale* under the entry, “*Utensili liturgici*”. What we might call a neutral standpoint was taken by Germana Bozzà¹⁷, within a brief summary of the treasure, while Wilson¹⁸ supported the domestic interpretation, later picked up on also by Cugno¹⁹. Abandoning all ambiguity regarding the nature of the silverware was also determined by the various re-examinations of typologically similar treasures found in the Mediterranean basin and even beyond²⁰. From the wake of all this, the various works of Aimone took their point of departure, carried out on the silverware found in Italy²¹. And then, by the same author, there appeared a re-reading of the Canicattini Treasure itself²². The great merit of this work lies also in its methodology, since it is based on an autoptic (rare) and extremely detailed analysis of the finds. The volume edited by Agnello has remained fixed as the undeniable reference text for all those who have subsequently studied Sicilian silverware. Naturally, nowadays it shows its age, above all regarding the

¹³ LIPINSKY 1972, pp. 223-224.

¹⁴ FARIOLI CAMPANATI 1972, pp. 223-224.

¹⁵ BALDASSARRI, FAVILLA 2004, p. 154: «Un'eccezione è costituita dai cosiddetti tesori “ecclesiastici” (Galognano, Canoscio, Canicattini Bagni) dove sono stati raggruppati insieme omogenei di manufatti a uso religioso (patene, calici e cucchiari tutti in argento), che dovevano fare parte dei corredi o delle dotazioni di chiese situate poco lontano dalla zona di occultamento». The same list recurs also on pages 159 and 161.

¹⁶ DI BERARDO 2000, pp. 454, 457, 459.

¹⁷ Within the present volume.

¹⁸ WILSON 1990, pp. 273 and 333.

¹⁹ CUGNO 2010; CUGNO 2016, p. 53: «Al momento, tuttavia, non si può nemmeno respingere del tutto la più tradizionale ipotesi di beni pertinenti ad un insediamento cenobitico o ecclesiastico, qualora si riuscisse a dimostrare in maniera incontrovertibile l'esistenza e la frequentazione di tali luoghi di culto cristiani, ubicati in località non eccessivamente distanti da quella della scoperta del tesoro, già nel corso del V-VI secolo d.C.».

²⁰ On the Reggio Emilia Treasure see BALDINI LIPPOLIS, PINAR GIL 2010. On the Carthage Treasure, BARATTE 2002; various comparisons put forward with the Sicilian artefacts, pp. 42-43, 45, 49, 66.

²¹ On the Canoscio Treasure, AIMONE 2015; on the small San Michele di Pavia hoard, AIMONE 2013.

²² AIMONE 2013 (2017).

supporting photographic documentation²³. It is therefore clear that based on the few images published, now more than a fifty years old, the research was destined to acquire a flattened character that followed the positions originally expressed by Agnello. Furthermore, it is possible that factors such as the limited access to the treasure, or the marginal position of Sicily within the global panorama²⁴, may have strongly influenced the progress of studies. We hope that the rich photographic documentation now available may contribute to rekindle scientific interest in this set of silverware.

Within this present contribution we will not dwell on a detailed description of the pieces that constitute the treasure, something that in any case was carried by Aimone in the most recent work. We will instead, in line with the themes dealt with in the conference, look at some points that have been neglected in the literature in more depth.

We therefore cannot exempt ourselves from some reflection on the function of some pieces and, consequently, on the general interpretation of the silverware set.

To begin with, the large plate, unfortunately fragmentary²⁵, on a truncated-conical stem, can be placed within the framework of *missoria* and not within that of the eucharistic²⁶ patens (which, among other things, were lacking in high truncated-conical foot²⁷) as Agnello believed, perhaps de-

²³ BARATTE 2012, p. 42: «les neuf objets du trésor de Canicattini Bagni, en Sicilie, lui aussi mal publié et dont le contexte reste mal connu...».

²⁴ The treasure is rarely cited in Anglophone literature.

²⁵ AGNELLO 1954, p. 115: «Sembra che, per la sua ampiezza, la patena fosse destinata ad accogliere nel suo seno, nella prima deposizione, tutti gli altri pezzi. Ciò deve essere emerso dal modo in cui il tesoro fu rinvenuto e, in parte, dalla frammentaria sopravvivenza della lamina, ridotta in miseri brandelli e che i contadini ebbero il torto di disperdere». “Due to its width, it seems that the paten was designed to hold within it, on its first burial, all the other pieces. This must have emerged from the way in which the treasure was found and, in part from the fragmentary survival of the lamina, reduced to sorry shreds and which the farm-workers unfortunately lost”. The limited information regarding the lamina and the fact that very little of it remains constitute one of the factors leading to the identification of the plate as a *missorium*. MUNDELL MANGO 1990.

²⁶ Consider, for example, the paten from the Galognano Treasure, a true set of altarware. MASTRELLI 1977.

²⁷ LEADER NEWBY 2004, pp. 85-96.

ceived by the simple, but highly significant engraved cross (fig. 2)²⁸. As is known, on the bottom of the base *missoria plana*, known also as *disci*, and *lances*, can be made out, characterized instead by a concave base. Both types are widely documented in archaeological records and in written sources. Such objects are mentioned explicitly by Apicius, from whom we learn that food cooked in liquids and accompanied by sauces were served on



Fig. 2 - The Canicattini Treasure. The fragmentary *missorium* (Photo M. Agnello).

concave plates (*lances*), while dry meat or fish dishes were served on flat plates. The obvious deduction is widely corroborated by iconographic sources²⁹. Although earlier by more than a century, the mosaic of the “House of the Buffet Supper” in Daphne,³⁰ with its rich succession of food and trays (known as ‘shared vessels’³¹), is the best translation into images of what is described in the *De re coquinaria* or in the luxurious supper celebrated in honour of Majorian, known to us thanks to the writings of Sidonius Apol-

²⁸ Its general state of wear and the multiple scratches show the evident “everyday” use of the plate.

²⁹ The relationship between silver vessels and the Roman *convivium* has been the topic of a huge number of studies: HOBBS 2016, pp. 273-287; MUNDEL MANGO 2007; DUNBABIN 2003a.

³⁰ The “Buffet supper” mosaic was discovered in 1937 and is now part of the collection of the Archaeological Museum of Antakya. This is the description offered by its discoverer: «Le rapprochement s'impose d'autant plus qu'il s'agit ici d'une table de salle à manger tout autour du fer à cheval se trouvent en effet disposés les différents plats d'un magnifique repas : on trouve, de droite à gauche, un plat rond sur lequel sont posés [fig. 2] deux œufs à la coque, dans leur coquetier, flanqués longues cuillères, deux artichauts, deux pieds de porc ; puis, c'est un poisson, servi dans un plat carré, évidemment en argenterie, ensuite on trouve un jambon, une grande coupe de vin, un canard rôti, puis un poulet, et au delà d'une lacune, un énorme gâteau...». See also: HUDSON 2010, 667-678, fig. 5; DUNBABIN 2003a, pp. 196-197.

³¹ On the sociological value of shared services see the accurate analysis carried out by HUDSON 2010.

linaris³², who sat next to the emperor himself³³. In general this well-known mosaic makes clear reference to the tendency towards self-celebration on the part of the power of *dominus*, which with the banquet and hunting reached one of its high points. The solemnity of the ceremony, the showing off of the silverware³⁴, the complexity and the quality of the food served – these are all elements that contribute to the celebration of the powerful lord. Thus, it is not surprising to note how very similar scenes recur on very different finds, even from very geographically distant sites. The dissemination and the participation in the same language was such that in the Ambrosian Iliad the artist makes use of the same iconographic code of the aristocratic banquet, rendering as protagonists of the scene some characters from the *Iliad*, such as the Muses or Apollo, Ares and Zeus. Men of the V century would have had no difficulty in reading social and political significance³⁵ into the scene that the banquet had assumed in this epoch³⁶. Indeed, the scene is also repeated in the *Vergilius Romanus*, probably dating to the end of the V century. This time there are only three protagonists: Aeneas, Dido and Ascanius, clad in fine clothing and arranged around a *stibadium*. At the centre, highly emphasized, a large fish lies on a *missorium* with richly decorated edges. The diffusion of the *stibadia*, found from Spain to Croatia and as far as Turkey³⁷, also constitutes further proof of adhesion to the same ideology, a truly global ideology, of *potentiores*. Limiting ourselves to the most well-known examples, we can mention the *stibadium* of the Faragola villa³⁸, unfortunately destroyed as a result of a senseless act of vandalism, and the pavement mosaic of the Villa del Tellaro, in the territory of Noto, not too far from Canicattini. This Sicil-

³² SIDONIUS APOLLINARIS, *Epistula* I, 11, 10.

³³ MALBERG 2005.

³⁴ MUNDELL MANGO 2007; LEADER NEWBY 2004, pp. 123-219; changes in dining and drinking habits over time in MARTIN 1984. Regarding the presence of specialized servants see DUNBABIN 2003b.

³⁵ DUNBABIN 2003, pp. 141-174.

³⁶ It does not escape notice how there coexists also an eschatological and truly Christian value of this composition that has at its centre, in an elevated position, Zeus, while a chalice is offered to the participants at the banquet.

³⁷ A revision of the strictly archaeological documentation related to the Late Antiquity banquet is available in VROOM 2007.

³⁸ VOLPE 2006; VOLPE 2011.

ian mosaic floor presents, once again, the main iconographic *topoi*. This time, contrary to what happens in the Small Hunt mosaic in Piazza Armerina, the *dominus* eats his meal *en plein air*, managing to create an appropriate outdoor *stibadium*. In the foreground, again is a shared vessel, from which the guests can take their food, a luxurious meat-based meal. The documentation offered by the *domus* under the Hospital of San Giovanni al Celio (Rome) with *acetabula* and *missoria* in the wall painting, dated to the IV century, from the Tomb of the Banquet (Costanza, Romania), with the representation of a beaded-rim silver platter³⁹. Silver plates are also prominent in some rare meta-representations. We refer to the examples of the Cesena Plate or the Hunting Plate from the Sevso Treasure, both from the late IV century, where the same metallic objects appear.

Returning to the Canicattini artefacts, the set of cups also clearly indicate the same convivial context (fig. 3). Here too, the ecclesiastic interpretation was misleading, creating an evident ambiguity even in the terminology used; for Agnello these were *pissidi* or *patene* and this name has been presented in a pedantic way even in the most recent literature⁴⁰. Only with the latest revision edited by Aimone⁴¹ has a different, and more correct, key to reading been applied. The non-identical dimensions⁴², the various lines of the pieces that make up the Sicilian set as well as the presence of a lid not attributable to any of the three cups constitute obvious proof of the fact that these artefacts belonged to the aristocratic culinary context. Furthermore, the rich decoration of the edges (thickened) and the presence of a dedicated groove for positioning the lid on top allow us to exclude the drinking function. Given these clues, the “cups” should be identified as containers for sauces, certainly not lightweight sauces, used as meat (and probably also egg) condiments, or,

³⁹ Suggestive the hypothesis that “the beads are symbolic of food such as fruit.” See HOBBS 2016, p. 275.

⁴⁰ Most recently CUGNO 2010, p. 85: «i pezzi superstiti del tesoro di Canicattini comprendono tre pissidi o coppe...le coppe hanno forma bassa a emisfera...il piatto più sontuoso e meglio conservato reca sul fondo una croce patente entro un clipeo».

⁴¹ AIMONE 2013 (2017), pp. 48-54 e 60-62.

⁴² The difference in the dimensions is evident also for the other sets of “cups” comparable with the Canicattini series; we refer, in particular, to the specimens found in Carthage, Canoscio and Reggio Emilia.



Fig. 3 - The Canicattini Treasure. Two of the three cups/*acetabula* (Photo M. Agnello).

more generally, as receptacles used to serve liquid foods. Consequently, the lids certainly functioned to keep the food warm, but nothing prevents us from seeing in them a polyfunctional nature: if turned over the handle could become a foot and the inside, concave, could thus serve other purposes⁴³.

Iconographic sources on types of cup-containers for food and condiments are numerically limited, albeit very clear; once again, the best example comes from the House of the Buffet Supper, where a piece of this kind appears clearly. Turning to literary sources, the most appropriate term that recurs in defining these artefacts is *acetabula*, a word still in use during Late Antiquity. Indeed, we find it, with this meaning, in the *Etymologiae* of Isidore of Seville⁴⁴. It is interesting to note how the plural form, also in its Greek⁴⁵

⁴³ The rich internal decoration, exalted by a clypeate cross, seems to lead towards this reading.

⁴⁴ ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, XX, 4, 12: «*acitabulum, quasi acetatorum quod acetum ferat*».

⁴⁵ Ὀξύβαφα.

variant, has been used in a completely different context, that of music.⁴⁶ This is the same Isidorus who, perhaps picking up on Cassiodorus⁴⁷, recalls: *tertia est divisio rythmica, pertinet ad nervos et pulsum, cui dantur species cithararum diversarum, tympanum quoque, cymbalum sistrum, acetabula aenea et argente, vel alia, quae metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum, et caetera huiusmodi*⁴⁸. And thus we learn that such objects, small cups made of various materials, functioned as percussion instruments, probably with the use of a stick, and they emitted a sweet tinkling noise⁴⁹. The judgment of the Fathers of the Church was highly critical: for John Chrysostom, for example, inviting mime artists and musicians to a symposium was equivalent to inviting the devil in person to one's own home⁵⁰.

The three Late Roman cignus⁵¹ spoons instead seem destined to individual use and constitute a perfectly homogeneous set (fig. 4)⁵². These specimens belong to a type that has been quite well documented⁵³ and which has its main characteristic feature in the form of the handle.⁵⁴ Whether or not our specimens belong to specific sets is under discussion⁵⁵: according to Martin they belong to group C, with the handle curved in an "S" shape, and according to Aimone to a group of their own (F)⁵⁶. Agnello's liturgical hypothesis has been discounted, but it remains difficult, because of the various possible

⁴⁶ Analysis of the iconographic sources in GAVRILI DESPOTI 2004-2005.

⁴⁷ CASSIODORUS, *Expositio in Psalterium: Psalmus* CL, 1053.

⁴⁸ ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, XXII, 1.

⁴⁹ A careful analysis on the instruments used and the sounds they produced in FERRARI BARASSI 2007, pp. 59-61.

⁵⁰ JOANNIS CHRYSOSTOMOS, *Expositio in Psalterium: Psalmus*, 157.

⁵¹ RIHA, STERN 1982, pp. 34-35.

⁵² The different stylistic rendering of the plumage and the head of the animal lead us to suppose that at least two artists were involved. The three specimens, probably originally greater in number, seem to be the product of a single workshop.

⁵³ For example: in the Thetford Treasure, JOHNS, POTTER 1983, pp. 35-37; in the Hoxne Treasure, JOHNS 2010, pp. 102-104; for similar examples from the Kaiseraugst Treasure see: FOLZ, RAUB 1984; for the Canterbury Hoard see JOHNS, POTTER 1985, n. 6.

⁵⁴ A wide-ranging examination in SWIFT 2014, pp. 227-230.

⁵⁵ The first subdivision in three typologies was by Martin, based on spoons from the Kaiseraugst Treasure (MARTIN 1984, pp. 68-70); another two sets have recently been added (JOHNS 2010, pp. 225-235) in the wake of the *ligulae* from the Hoxne Treasure.

⁵⁶ AIMONE 2013 (2017), p. 65.



Fig. 4 - The Canicattini Treasure. Late roman cignus spoons (Photo M. Agnello).

variants, to understand how they were used, i.e. whether they were more appropriate for liquids and sauces or for soups and semi-solid foods such as seafood⁵⁷. Naturally, in resolving this controversy, what also (or perhaps above all) must be evaluated is the environmental and cultural context that the specimens belong to. It is legitimate to infer, however, that there exists a possible link between the particular configuration acquired by the spoons and their function, as has been proposed already for other ceramic finds from the Roman and Late Antiquity periods⁵⁸.

Despite the presence of inscriptions that are clearly Christian⁵⁹, the water bird's head type does not seem to have had a specific function in the Christian rite. Regarding the specimens from Canicattini, they carry a square monogram, positioned at the top of the bowl, which was noted only by Aimmune. The inscription (TANCT), in a clearly emphatic position, is related not to the creator of these pieces, but in all probability to their owner. The

⁵⁷ SWIFT 2017, p. 21.

⁵⁸ Cypriot frying pans (dated from II to VI century) with fish-tail ending of some handles, see LUND 2002, p. 48; GENNARO, PENNISI 2012, pp. 297-298.

⁵⁹ For example, from the Hoxne Treasure comes an *alpha, chi, rho* inscription on a cignus spoon, see JOHNS 2010, n. 119. On the presence of crosses, monogrammed crosses and on Christian symbols in general on everyday objects, see: BARATTE 2002, pp. 65-68; BARATTE, METZGER 1991; ENGEMANN 1972.

same interpretation is provided by Spier⁶⁰ for the inscription on the two specimens⁶¹ preserved in the Farrell collection (Houston, Texas), included in the same sub-group⁶² of the Canicattini specimens (fig. 5). Of the two readings that have been put forward, Anastasio and Antonio, the one that seems slightly preferable as key to the monogram is Anastas(io)s due to the evident analogies, also chronological, with the well known monogram of the emperor of the same name (with its many variants), widely reproduced on coins, plates⁶³ and some buildings⁶⁴. Also evident, furthermore, is the different monogram inscribed on the *missorium planum*, which Agnello had already noted, and in which we read ANT rather than TANC. This discrepancy could also be due to the work of a different hand, while it is impossible to conjecture whether this came about in two distinct chronological moments. As noted, both names in any case recur widely in Sicilian epigraphic documentation.



Fig. 5 - Farrell Collection. Late roman cignus spoons (from SPIER 2010, p. 299).

From an artistic point of view, it is not easy to trace the reference models that inspired the spoons of the water bird's head type. The Sicilian specimens, as we have seen, bear no precise comparison with other water bird spoons found in European contexts (dated between the end of the IV and the beginning of the V centuries) because of the particular form of the handle. They are comparable only with the previously-mentioned spoons from

⁶⁰ SPIER 2010, n. 217, pp. 298-299.

⁶¹ A Greek inscription on each of the two specimens: "[belonging to] *Doulkitios aktourarios*."

⁶² AIMONE 2013 (2017), p. 65.

⁶³ For example, on the Razgrad plate, see CRUIKSHANK DODD 1961, pp. 60-61.

⁶⁴ For example, in the city of his birth, *Dyrrachion* in Albania, where it also appears on the castle walls. See HOTI, KOMATAS 2006, pp. 198-199.

Houston⁶⁵, the provenance of which is unfortunately unknown. The presence of the inscription in Greek is not enough to put forward a possible eastern provenance. Turning our attention to Italian silverware, the nearest comparison is with a strainer from the Canoscio Treasure⁶⁶, in its turn with limited parallels to Late Antiquity culinary objects. So where to identify the original models? Having come thus far, it is necessary to look at the matter also from a strictly iconographic point of view.

Within a rich set of cases, we will limit ourselves to some brief consideration of some animals: birds and, in particular, those figures that can be traced to swans and geese. The distinction between pure and impure animals dates back to the Old Testament, in particular to the Book of Leviticus⁶⁷, in which Moses, through the word of God, distinguishes four distinct categories, using blending⁶⁸ as a basic criterion. Following this perspective, the ibis, the pelican, the swan and the heron are considered impure and repugnant; it is Jesus himself, however, going beyond vetero-testamentary law, who cancels this imposition. From the very beginnings of Christian culture, animals and their behaviour become allegories of positive or negative values (*oppositae qualitates*). The importance acquired by the theme of the pelican is emblematic of this, nourishing its children with self-inflicted lacerations of its breast, a perfect allegory of Christ's sacrifice. The swan enjoys a lesser iconographic fortune, often not easily distinguishable from the other birds, except for its long neck, and is often bundled with the generic significance attributed to the category. Birds, indeed, are linked to the soul of the deceased due to their potential proximity to the heavens and the paradisiacal world⁶⁹. The continuous reference between the world of the real and an ultra-terrestrial dimension⁷⁰ is a constant dialectic. The swan appears in this way in the

⁶⁵ The main differences with the Sicilian pieces are to be found in the weight that is over one third greater than the American artefacts and in the artistic rendering of the swan's beak, which is very different. Indeed, in the specimens from the Farrell collection, the animal is depicted with its beak slightly open.

⁶⁶ Most recently AIMONE 2014, n. 23, pp. 90-91, 153-156, fig. 81-82.

⁶⁷ *Lv.* 11, 1-31; 41-42.

⁶⁸ MARTORELLI, MANTENGA, SERCHISU 2017, p.6.

⁶⁹ This world has its obvious roots in the *locus amoenus*.

⁷⁰ CARILE 2016.

mosaics of the Rotunda of Thessaloniki, recently attributed to the V century⁷¹, as a decorative contour motif in the north and south panels and on the trabeation of the upper level of the western panel. As in this case, the great number of birds, often deliberately not distinguishable, that decorate grandiose architecture⁷² constitute a symbolic enrichment of the surfaces of the structure, granting them an explicit connotation of a paradisiacal and Christian character⁷³. Within this development, the subsequent passage is marked by the transformation of the bird into an object that can be used within the Christian rite. This is what we have in the extraordinary silver dove, now held in the Metropolitan Museum of New York, but which is part of the Syrian ecclesiastical treasure of Attarouthi, dated to between the VI and VII centuries, which must have been located above the baptismal fount or the altar.

In the light of all this, it is difficult to trace the origins of the late Roman cignus spoon, a type that is widespread in the treasures of the IV and V centuries, in the figurative culture of the Christian era and in Late Antiquity. The picture seems to change as we turn our attention to examples from the Classical Age. The swan, often in association with other birds, appears often in Augustinian official reliefs, as in the lower register of the *Ara Pacis*, where the animal is depicted with open wings. The most recurrent iconographic design is that of the swan as a couple, with the bird holding a wreath in its beak. This representation is found in the Altar of Apollo, the Arles Theatre or the cubicle in the House of Augustus on the Palatine Hill⁷⁴. But the most interesting class of objects consists of the series of metal objects shaped as a swan's head. These are above all bronze lamps in which the handle assumes an elegant form and terminates with the head and the beak of the animal. These metallic specimens have a pyriform body⁷⁵ (in most cases), date to the first Imperial Age up to at least the III century and are widely reported in

⁷¹ CARILE 2012, pp. 49-99.

⁷² A swan appears in one of the roundels that make up the mosaic floor of the Soli Basilica in Cyprus.

⁷³ The animal that more than any other has this function is the peacock.

⁷⁴ Stile II B pompeiano, Casa di Augusto (30-25 a.C.).

⁷⁵ Tipo Loeschcke XX.

various Mediterranean contexts⁷⁶ and in the collections of the main international museums (fig. 6)⁷⁷. Thus, it is reasonable to imagine that the cignus spoons are the result of the survival⁷⁸ or the reacquisition of a language with a classical imprint⁷⁹, a conscious revival⁸⁰ of a figurative taste and tradition that was very successful in Roman art.

This phenomenon should not surprise us. Limiting ourselves to the group of the Canicattini silverware, another clear Classical influence is found in the *kymation* motif that decorates one of the *acetabula* and its lid (fig. 7). The comparisons for the decoration already present in the literature indicate a substantially Italian horizon, made up of the cups⁸¹ from Reggio Emilia, from Arten and a plate from the Celio Treasure⁸². With regard to the lid, the rare star decoration affords very close comparison with plates produced in the workshops of Carthage⁸³ and Constantinople. In the former case, we refer to the “Gelimer Plate”⁸⁴, in the second to a plate found in Russia (Ush’ Kishert’⁸⁵) (fig. 8). These are complex original models, coming from the two

⁷⁶ Bologna: DE SPAGNOLIS, DE CAROLIS 1997, n.16, p. 46; Pompei: DE SPAGNOLIS, DE CAROLIS 1988, n.94, p. 142; Istanbul: ATASOY 2005, p. 123.

⁷⁷ British Museum: BAILEY 1996, p. 39; P. Getty Museum: n. 624.

⁷⁸ From a chronological point of view, the Sicilian *ligulae* may represent the latest specimens of the entire typology.

⁷⁹ Swift recalls the decoration of the Late Hellenistic strainers. SWIFT 2014, p. 230. The comparison is particularly appropriate especially for the late Roman cignus spoon of Martin’s group A.

⁸⁰ Regarding the representations of ancient myths in Byzantine silverware, see KITZINGER 1989, p. 110: «non sarebbe difficile immaginarsi, nel quartiere metallurgico di Costantinopoli, un gruppo di botteghe che generazione dopo generazione – nel V, nel VI, nel VII – continuasse a eseguire nello stile tradizionale le tradizionali rappresentazioni di menadi danzanti e di sileni paffuti».

⁸¹ With regard to the correspondence between silver and ceramic shapes see AIMONE 2013 (2017), p. 62; CUGNO 2010, p. 88 and fig. 7.

⁸² LEGA 2003, pp. 85-87; SHELTON 1981.

⁸³ The city is described as having a *vicus argentariorum*.

⁸⁴ ERLBEDING 2009.

⁸⁵ Date: 527-565. Diameter 19,5 cm. Inv. no. W-351. More in: HAUSER 1992, pp. 101-103; CRUIKSHANK DODD 1961, pp. 82-83.



Fig. 6 - Istanbul. Archaeological Museum. Bronze cignus lamp (Photo by the Author).



Fig. 7 - The Canicattini Treasure. *Kymation* motif (Photo M. Agnello).

main centres of production and distribution (also) of Late Antiquity silverware, re-interpreted with some uncertainty by Italic workshops⁸⁶ (fig. 9).

The same Italic context seems to be also suggested by the cross⁸⁷, either original or added at a subsequent moment⁸⁸, which decorates the *missorium planum*. Indeed, the lack of the traditional plant garland⁸⁹, present both in pieces of undoubted eastern importation⁹⁰ and in western-produced plates⁹¹,

⁸⁶The vertical arm being longer than the horizontal one is a typical characteristic of objects from the VI century, but the horizontal arm proves to be asymmetrical and out of proportion. The rendering of the swallow-tail termination of the four parts is also not identical.

⁸⁷The model of the cross formée, eastern in origin, may have spread in Italy from Ravenna.

⁸⁸The nearest comparison for the cross is on the silver charger n. 6 from the Canoscio Treasure: see AIMONE 2014, pp. 79-80. There are, however, examples of plates on which the central area is left empty; with regard to plates from Kaiseraugst, dated to the IV century, see GUGGISBERG 2003, taf. 32-33 (beaded-rim); a later example in CRUIKSHANK DODD 1961, pp. 150-151.

⁸⁹It is obvious that the plant garland constitutes a motif derived from imperial Roman art.

⁹⁰A plate, with the stamps of Anastasius I, found in Razgrad (CRUIKSHANK DODD 1961, pp. 60-61); Kaukana plate with imperial stamps (DI STEFANO 1998, pp. 64-65). Other examples in AIMONE 2014, pp. 111-112.

⁹¹Various specimens from Canoscio: AIMONE 2014, pp. 75-81. From the treasure of S. Maria Maggiore, a fluted plate with a plant garland, comparable with the motif present on the Canoscio silverware: AIMONE 2013, pp. 13-17. On the distinction of the plant garland in three typologies see AIMONE 2014, p. 111.



Fig. 8 - St. Petersburg. The State Hermitage Museum. The Ush' Kishert' plate (Photo The State Hermitage Museum).



Fig. 9 - The Canicattini Treasure. Lid. Inner decoration (Photo M. Agnello).

and which usually surrounds the crosses⁹², seems to support again the same process of reception and re-interpretation of original models that had already been seen previously. However, the decorative scheme is well attested also in North African lamps⁹³ and their local imitations⁹⁴, dated between V and VI century, with cross on the disk and (palm) branches on the rim (fig. 10).

In conclusion, the Canicattini Treasure and its rushed burial⁹⁵ tes-



Fig. 10 - African lamp, *tipo* X B2 (from *Atlante*, tav. CI, 1).

⁹² Crosses again with widening arms with very small globes (*emperlés*) at the corners.

⁹³ *Atlante*, pp. 200-201, tav. CI, 1.

⁹⁴ For example in Corinth, see K. W. SLANE, G. D. R. SANDERS 2005, n. 3. 1, p. 269.

⁹⁵ BARATTE 2002, p. 43: «La chronologie du trésor, comme celle des pièces, reste incertaine... rien ne nous parait empêcher qu'elle prenne place dans le courant du Ve s., ou au début du Vie s., les cuillers pour leur part pouvant difficilement descendre au-delà de la fin du Ve s.». AIMONE 2013(2017), p. 87: «coppe e *ligulae* sono in ottimo stato di conservazione (a differenza

tifies to the complexity of the “figurative routes”⁹⁶ that criss-crossed the entire Mediterranean in an epoch of great political, social and religious transformation and that in Sicily found one of their most significant junctions.

del frammento del piatto), il che sembra incompatibile con un loro uso prolungato: senza escludere una loro tesaurizzazione, e quindi un seppellimento avvenuto anche molti secoli dopo la fabbricazione (per esempio, al tempo della conquista araba di Siracusa, nell’878), l’occasione per un frettoloso occultamento potrebbe essersi verificata nell’anno 549, quando il re ostrogoto Totila invase l’isola».

⁹⁶ BISCONTI, BRACONI 2015.

BIBLIOGRAFIA

- AGNELLO 1952 = G. AGNELLO, *L'architettura bizantina in Sicilia*, Palermo 1952.
- AGNELLO 1954 = G. AGNELLO, *Le argenterie di Canicattini Bagni*, in *Διεθνούς Βυζαντινολογικού Θ' Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12-19 Απρίλιος 1953)*, 1, Αθήναι 1954, pp. 110-125.
- AGNELLO 1962 = G. AGNELLO, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo 1962.
- AIMONE 2013 (2017) = M. AIMONE, *Il tesoro di Canicattini Bagni. Nuove acquisizioni e spunti di ricerca*, in *Archivio Storico Siracusano* 48, 2013 (2017), pp. 43-88.
- AIMONE 2013 = M. AIMONE, *Il tesoretto di S. Michele Maggiore a Pavia. Un riesame alla luce di recenti acquisizioni*, in *Museo in Rivista* 5, 2013, pp. 15-28.
- AIMONE 2015 = M. AIMONE, *Il tesoro di Canoscio*, Roma 2015.
- ATASOY 2005 = S. ATASOY, *Bronze Lamps in the Istanbul Archaeological Museum*, Oxford 2005.
- Atlante = A. CARANDINI, I. BALDASSARRE (edd.), *Atlante delle forme ceramiche*, 1, *Ceramica fine romana nel bacino del Mediterraneo (medio e tardo Impero)*, suppl. *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Roma 1981.
- BAILEY 1996 = D. M. BAILEY, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, London 1996.
- BALDASSARRI, FAVILLA 2004 = M. BALDASSARRI, M. C. FAVILLA, *Forme di tesaurizzazione in area italiana tra tardo antico e alto medioevo: l'evidenza archeologica*, in S. GELICHI, C. LA ROCCA (edd.), *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'alto medioevo (V-XI)*, Roma 2004, pp. 143-206.
- BALDINI LIPPOLIS 2010 = I. BALDINI LIPPOLIS, *Sicily and Southern Italy: Use and Production in the Byzantine Koiné*, in C. ENTWISTLE, N. ADAMS (edd.), *Intelligible Beauty Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010.
- BALDINI LIPPOLIS, PINAR GIL 2010 = I. BALDINI LIPPOLIS, J. PINAR GIL, *Osservazioni sul tesoro di Reggio Emilia*, in C. EBANISTA, M. ROTILI (edd.), *Ipsam Nolam barbari vastaverunt. L'Italia e il Mediterraneo occidentale tra il V secolo e la metà del VI. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cimitile-Nola-Santa Maria Capua Vetere, 18-19 giugno 2009)*, Cimitile 2010, pp. 113-128.
- BARATTE 1991 = F. BARATTE, C. METZGER, *L'orfèvrerie christianisée*, in *Naissance des arts chrétiens*, 1991, pp. 306-315.
- BARATTE 1997 = F. BARATTE, *La vaisselle d'argent dans l'Afrique romaine et byzantine*, in *Antiquité tardive* 5, 1997.
- BARATTE 2002 = F. BARATTE, *Le trésor de Carthage. Étude raisonnée*, 1, *La vaisselle d'argent*, in F. BARATTE, J. LANG, S. LA NIECE, C. METZGER (edd.), *Le trésor de*

- Carthage: contribution à l'étude de l'orfèvrerie de l'Antiquité tardive*, Paris 2002, pp. 3-118.
- BISCONTI, BRACONI 2015 = F. BISCONTI, M. BRACONI, *Rotte figurative cristiane della Tarda Antichità: la rete dei movimenti iconografici tra isole e terraferma*, in R. MARETTORELLI, A. PIRAS, P. G. SPANU (edd.), *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi. Atti dell'XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Cagliari, 23-27 settembre 2014)*, Cagliari 2015, pp. 535-555.
- BOYD 1992 = S. A. BOYD, *A "Metropolitan" Treasure From a Church in the Provinces: An Introduction to the Study of the Sion Treasure*, in S. A. BOYD, M. MUNDELL MANGO (edd.), *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium*, Washington 1992, pp. 5-38.
- BRODIE 2015 = N. BRODIE, *The Internet Market in Antiquities*, in F. DEMARAIS (ed.), *Countering Illicit Traffic in Cultural Goods: the Global Challenge of Protecting the World's Heritage*, Paris 2015, pp. 11-20.
- CAHN, KAUFMANN HEINIMANN 1984 = H. A. CAHN, A. KAUFMANN HEINIMANN (edd.), *Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst*, 1-2, Derendingen 1984.
- CARILE 2012 = M. C. CARILE, *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*, Spoleto 2012.
- CARILE 2016 = M. C. CARILE, *Uccelli paradisiaci e spazio sacro. Note intorno a paradisi terrestri e celesti*, in S. MONDINI, M. GUIDETTI (edd.), «*A mari usque ad mare*». *Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India. Scritti in memoria di Gianclaudio Macchiarella*, Venezia 2016.
- CONTICELLO DE' SPAGNOLIS, DE CAROLIS 1988 = M. CONTICELLO DE' SPAGNOLIS, E. DE CAROLIS (edd.), *Le lucerne in bronzo di Ercolano e Pompei*, Napoli 1988.
- CONTICELLO DE' SPAGNOLIS, DE CAROLIS 1997 = M. CONTICELLO DE' SPAGNOLIS, E. DE CAROLIS (edd.), *Le lucerne in bronzo del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna 1997.
- CRUIKSHANK DODD 1961 = E. CRUIKSHANK DODD, *Byzantine Silver Stamps*, Washington 1961.
- CUGNO 2010 = S. A. CUGNO, *Osservazioni sul tesoro di Canicattini Bagni e su alcuni gioielli bizantini dell'altopiano acrese (Siracusa)*, in *Bizantinistica* 12, 2010, pp. 84-92.
- CUGNO 2016 = S. A. CUGNO, *Dinamiche insediative nel territorio di Canicattini Bagni e nel bacino di alimentazione del torrente Cavadonna (Siracusa) tra Antichità e Medioevo*, Oxford 2016.
- DI BERARDO 2000 = M. DI BERARDO, s. v. *Utensili liturgici*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11, Roma 2000, pp. 450-465.

- DI STEFANO 1998 = G. DI STEFANO, *Collezioni subacquee del Museo regionale di Camarina*, Prato 1998.
- DUNBABIN 2003a = K. M. D. DUNBABIN, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge 2003.
- DUNBABIN 2003b = K. M. D. DUNBABIN, *The Waiting Servant in Later Roman Art*, in *American Journal of Philology* 124, 2003, pp. 443-467.
- ENGEMANN 1972 = J. ENGEMANN, *Anmerkungen zu spätantiken Geräten des Alltagslebens mit christlichen Bildern, Symbolen und Inschriften*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 15, 1972, pp. 154-173.
- ERBELDING 2009 = S. ERBELDING, in *Das Königreich der Vandalen. Erben des Imperium in Nordafrika. Katalog der Ausstellung (Karlsruhe, Badischen Landesmuseum, 24 oktober 2009-21 februar 2010)*, Karlsruhe 2009, n. 329, p. 379.
- FARIOLI CAMPANATI 1982 = R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 139-426.
- FERRARI BARASSI 2007 = E. FERRARI BARASSI, *Campane e cymbala nel Medioevo europeo: l'aspetto musicale*, in S. LUSUARDI SIENA, E. NERI (edd.), *Del fondere campane. Dall'archeologia alla produzione, quadri regionali per l'Italia settentrionale. Atti del Convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 23-25 febbraio 2006)*, Firenze 2007, pp. 57-72.
- FOLZ, RAUB 1984 = E. FOLZ, C. J. RAUB, *Herstellungstechnik. Untersuchungen zur Herstellung der Silberobjekte*, in H. A. CAHN, A. KAUFMANN HEINIMANN, *Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst*, 1, Derendingen 1984.
- GAVRILI DESPOTI 2004-2005 = P. GAVRILI DESPOTI, *The οξύβαφοι (oxyvaphi)/Acetabula Through Pictorial and Philological Sources*, in *Imago Musicae* 21-22, 2004-2005, pp. 49-64.
- GELICHI 2005 = S. GELICHI, *Archeologia longobarda e archeologia dell'Alto mMedioevo italiano: un bilancio critico*, in S. GASPARRI (ed.), *Alto Medioevo mediterraneo*, Firenze 2005, pp. 169-184.
- GENNARO, PENNISI 2013 = A. GENNARO, G. PENNISI, *Epi ton teganon. Frying pans from Garrison's Camp*, in L. BOMBARDIERI, A. D'AGOSTINO, G. GUARDUCCI, V. ORSI, S. VALENTINI (edd.), *Identity and Connectivity. Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology (Florence, 1-3 march 2012)*, Oxford 2013, pp. 295-302.
- GIOVAGNOLI 1935 = E. GIOVAGNOLI, *Una collezione di vasi eucaristici scoperti a Canoscio*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 12, 1935, pp. 313-328.

- GIOVAGNOLI 1940 = E. GIOVAGNOLI, *Il tesoro eucaristico di Canoscio. La pittura umbra nelle sue origini. Due cimeli del secolo XI. Ultime scoperte a città di Castello*, Città di Castello 1940.
- GUGGISBERG, KAUFMANN HEINIMANN 2003 = M. A. GUGGISBERG, A. KAUFMANN HEINIMANN (edd.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst. Die neuen Funde. Silber im Spannungsfeld von Geschichte, Politik und Gesellschaft der Spätantike*, Augst 2003.
- HAUSER 1992 = S. R. HAUSER, *Spätantike und frühbyzantinische Silberlöffel. Bemerkungen zur Produktion von Luxusgütern im 5. bis 7. J.*, Münster 1992.
- HOBBS 2016 = R. HOBBS, *The Mildenhall Treasure: Late Roman Silver Plate from East Anglia*, London 2016.
- HOTI, KOMATAS 2006 = A. HOTI, D. KOMATAS, *Monograms, Symblos and Epigraphs of the Early Byzantine Period in Albania*, in J. C. CHEYNET, C. SODE (edd.), *Studies in Byzantine Sigillography*, 9, Leipzig 2006, pp. 197-200.
- HUDSON 2010 = N. F. HUDSON, *Changing Places: the Archaeology of the Roman Convivium*, in *American Journal of Archaeology* 114, 2010.
- JOHNS 2010 = C. JOHNS, *The Hoxne Late Roman Treasure. Gold Jewellery and Silver Plate*, London 2010.
- JOHNS, POTTER 1983 = C. JOHNS, T. POTTER, *The Thetford Treasure. Roman Jewellery and Silver*, London 1983.
- JOHNS, POTTER 1985 = C. JOHNS, T. POTTER, *The Canterbury Late Roman Treasure*, in *The Antiquaries Journal* 65, 2, 1985, pp. 312-352.
- KITZINGER 1989 = E. KITZINGER, *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, Milano 1989.
- LEADER NEWBY 2004 = R. E. LEADER NEWBY, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Aldershot-Burlington 2004, pp. 61-122.
- LEGA 2003 = C. LEGA, *Il c.d. tesoro di argenterie della domus dei Valerii al Museo Sacro Vaticano. Alcune osservazioni critiche*, in *Bollettino dei Musei e Gallerie Pontificie* 23, 2003, pp. 77-105.
- LIPINSKY 1972 = A. LIPINSKY, «Vasa Sacra». *Calici e patene dell'ambiente occidentale del V secolo circa*, in *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 19, 1972.
- LUND 2002 = J. LUND, *Frying Pans and Other Cooking Wares from the Akamas (Western Cyprus)*, in *Travaux de la Maison de l'Orient méditerranéen* 35, 2002, pp. 45-58.
- MALBERG 2005 = S. MALBERG, *Visualising Hierarchy at Imperial Banquets*, in W. MAYER, S. TRZCIONKA (edd.), *Fast or Famine: Food and Drink in Byzantium*, Brisbane 2005, pp. 11-24.

- MALBERG 2007 = S. MALBERG, *Dazzling Dining: Banquets as an Expression of Imperial Legitimacy*, in L. BRUBAKER, K. LINARDOU (edd.), *Eat, Drink and Be Merry (Luke 12:19). Food and Wine in Byzantium. In Honour of Professor A. A. M. Bryer*, Ashgate 2007, pp. 75-91.
- MARTIN 1984 = M. MARTIN, *Esslöffel*, in CAHN, KAUFMANN HEINIMANN 1984, pp. 56-96.
- MARTORELLI, MANTEGA, SERCHISU 2017 = R. MARTORELLI, A. MANTEGA, M. SERCHISU, *Purità e impurità nell'immaginario dei primi cristiani*, in OTIUM. *Archeologia e Cultura del Mondo Antico* 3, 2017, pp. 1-45.
- MUNDELL MANGO 1986 = M. MUNDELL MANGO, *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures*, Baltimore 1986.
- MUNDELL MANGO 1990 = M. MUNDELL MANGO, *The Use of Liturgical Silver, 4th-7th Centuries*, in R. MORRIS (ed), *Church and People in Byzantium. Twentieth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham 1990, pp. 245-261.
- MUNDELL MANGO 2007 = M. MUNDELL MANGO, *From 'Glittering Sideboard' to Table: Silver in the Well-Appointed Triclinium*, in L. BRUBAKER, K. LINARDOU (edd.), *Eat, Drink and Be Merry (Luke 12:19). Food and Wine in Byzantium. Papers of the 37th Annual Spring Symposium of Byzantine Studies in Honour of Professor A. A. M. Bryer*, Farnham 2007, pp. 127-161.
- ORSI 1887 = P. ORSI, *Di due crocette auree del Museo di Bologna e di altre simili trovate nell'Italia superiore e centrale*, in *Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*, 5, 1887, pp. 333-414.
- RIHA, STERN 1981 = E. RIHA, W. B. STERN, *Die römischen Löffel aus August und Kaiseraugst. Archäologische und Metallanalytische Untersuchungen (Forschungen in August, 5)*, Augst 1982.
- SHELTON 1981 = K. J. SHELTON, *The Esquiline Treasure*, London 1981.
- SLANE, SANDERS 2005 = K. W. SLANE, G. D. R. SANDERS, *Corinth: Late Roman Horizons*, in *Hesperia* 74, 2005, pp. 243-297.
- SPIER 2010 = J. SPIER, *Treasures of the Ferrell Collection*, Wiesbaden 2010.
- SWIFT 2014 = E. V. SWIFT, *Design, Function and Use-wear in Spoons: Reconstructing Everyday Roman Social Practice*, in *Journal of Roman Archaeology* 27, 2014, pp. 203-237.
- SWIFT 2017 = E. V. SWIFT, *Roman Artefacts and Society: Design, Behaviour and Experience*, Oxford 2017.
- VOLPE 2006 = G. VOLPE, *Stibadium e convivium in una villa tardoantica (Faragola-Ascoli Satriano)*, in S. CAGNAZZI, M. CHELOTTI, A. FAVUZZI, F. FERRANDINI TROISI, D. P. ORSI, M. SILVESTRINI, E. TODISCO (edd.), *Scritti di Storia per Mario Pani*, Bari 2006, pp. 507-523.

- VOLPE 2011 = G. VOLPE, *Cenatio et lacus. Il ruolo dell'acqua negli spazi conviviali in alcune residenze tardoantiche*, in S. CAGNAZZI, M. CHELOTTI, A. FAVUZZI, F. FERRANDINI TROISI, D. P. ORSI, M. SILVESTRINI, E. TODISCO (edd.), *Scritti di Storia per Mario Pani*, Bari 2011, pp. 507-523.
- VON HESSEN, KURZE, MASTRELLI 1977 = O. VON HESSEN, W. KURZE, C. A. MASTRELLI (edd.), *Il tesoro di Galignano*, Firenze 1977.
- VROOM 2007 = J. VROOM, *The Archaeology of Late Antique Dining Habits in the Eastern Mediterranean: a Preliminary Study of the Evidence*, in L. LAVAN, E. SWIFT, T. PUTZEYS (edd.), *Objects in Context, Objects in Use: Material Spatiality in Late Antiquity*, Leiden 2007, pp. 313-361.
- WILSON 1990 = R. J. A. WILSON, *Sicily Under the Roman Empire*, Warmister 1990.

STOFFE DI PREGIO DI TRADIZIONE ORIENTALE COME MODELLI PER LA PRODUZIONE SUNTUARIA CAROLINGIA

*Il caso dei cammei vitrei monocromi della
“Croce di Desiderio” a Brescia*

ELISABETTA GAGETTI

Nella cappella di Santa Maria in Solario del monastero di San Salvatore – Santa Giulia a Brescia, oggi Museo della città, è conservata una grande croce processionale, alta 1,27 m, nota come Croce di Desiderio¹, dal nome dell’ultimo sovrano del regno longobardo in Italia Settentrionale, che, insieme alla sposa Ansa e al figlio ed erede Adelchi, fondò il monastero benedettino di San Salvatore – Santa Giulia tra 753 e 759, su un terreno di proprietà regia². Nella sua lunga storia il prezioso manufatto liturgico ha subito numerose

¹ Gli studi più completi sulla Croce di Desiderio sono raccolti in SENA CHIESA 2002a.

² Per data e intitolazione del monastero, si veda ANDENNA 2001, pp. 41-43. In mancanza di documenti coevi che attestino l’effettiva committenza della Croce da parte di Desiderio, si osservi che la sua particolare forma trova i suoi soli confronti in altre croci longobarde: la croce dal *castrum* longobardo di Ibligo-Invillino (prima metà dell’VIII sec.) e la croce del monastero benedettino di Santa Maria in Valle, fondazione longobarda a Cividale del Friuli (seconda metà dell’VIII sec.). Entrambe sono conservate a Cividale del Friuli, presso il Museo Archeologico Nazionale (rispettivamente: GAGETTI 2012a e GAGETTI 2012b, con bibliografia).

alterazioni e riparazioni, benché il *setting* attuale sia sostanzialmente di età carolingia³; oggi si presenta ornato da 210 gemme, delle quali 61 sono intagli e cammei, in pietra dura o vetro⁴, di cronologia assai varia: età ellenistica, imperiale, tardoantica, altomedievale, medievale e moderna.

Un certo numero di tali pezzi, che si trovano principalmente sul *recto* della Croce, sono di realizzazione post-classica e tra questi si evidenziano tre gruppi: due cammei longobardi a due strati, della seconda metà del VII secolo⁵; due *Alsengemmen* (XI-XII sec.)⁶ e un gruppo di diciotto cammei monocromi a stampo⁷, di cui si tratta qui, tutti sul *recto*, che per stile e per ricorrenza delle tonalità del vetro appaiono opera di un unico atelier.

I soggetti attestati in tale gruppo sono quattro: un felino attaccato da un cane (un'occorrenza: fig. 1.1); un uccello (tre: fig. 1.2); un animale fantastico (quattro: fig. 1.3); un personaggio maschile di profilo (dieci: fig. 1.4). È molto probabile che in origine vi fossero più esemplari per ognuno di questi soggetti: sulla base della loro collocazione, in ragione di una probabile originaria simmetria compositiva, infatti, ci aspetteremmo almeno un altro felino nella posizione 8; probabilmente altri tre uccelli nelle posizioni 23, 65 e 79; e alcuni tonsurati in più: non meno di uno sul braccio D e due nelle posizioni 45 e 55.

Prendiamo dapprima in esame il personaggio maschile⁸ (fig. 2a), poiché tale soggetto fornisce un appiglio cronologico per tutto il gruppo. I colori

³ SENA CHIESA 2002, pp. 154-155 e 158-159. Sulle continue “trasformazioni” di oggetti liturgici gemmati, anche in età odierna, si vedano anche KORNBLUTH 1998-2002, p. 186; GAGETTI 2003, pp. 18 e 32-34.

⁴ Analisi gemmologiche: SUPERCHI, DONINI 2002.

⁵ Sulla classe: SNIJDER 1932, pp. 36-45, 47, 49 (inizio del VI sec.); WENTZEL 1962, pp. 310-312 (VIII sec.) e WENTZEL 1963, pp. 757-758; GAGETTI 2007; GAGETTI 2014; GAGETTI c.s. (seconda metà del VII sec.).

⁶ Sulla classe: SNIJDER 1932, pp. 21-24 (VII-IX sec.); GANDERT 1955 (seconda metà dell'VIII-X sec.); WENTZEL 1962, p. 310 (VIII-IX sec.) e WENTZEL 1963 p. 757; SCHULZE-DÖRRLAMM 1990 (XI-XIII sec.); GAGETTI 2002a; GAGETTI 2002b e GAGETTI 2010 (XI-XIII sec.); WAN VILSTEREN 2014; DE VRIENDT 2015.

⁷ Sul gruppo: SNIJDER 1932, pp. 45-47, 49-51 (prima metà del VII sec.); WENTZEL 1962, pp. 312-316 (età carolingia) e WENTZEL 1963, pp. 758-759.

⁸ SNIJDER 1932, 45-47 (“bust of an emperor. Round the head is a pearl diadem”; VII sec.), figg. 36-37; WENTZEL 1962, p. 24 (“männliche Profilbüste”), figg. 3-3a; BERTELLI 2000, p. 527 (“sovrano di profilo”); SENA CHIESA 2001, p. 364; GAGETTI 2002c e GAGETTI 2016, pp. 92-94.

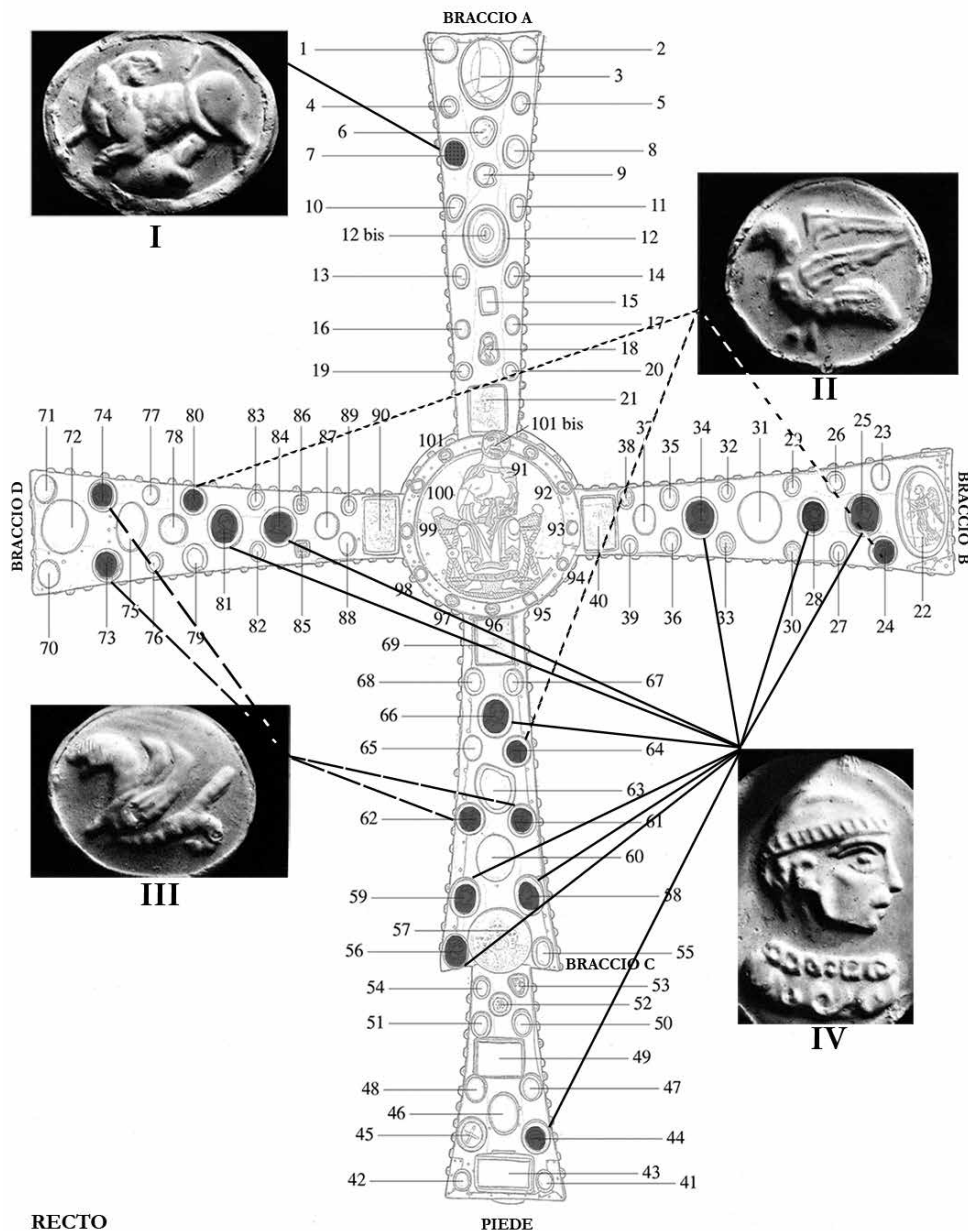


Fig. 1 - "Croce di Desiderio". *Recto*. Posizione dei cammei vitrei monocromi.

in cui sono stati realizzati i dieci cammei⁹ sono blu, più o meno traslucido (quattro cammei); giallo-verde traslucido (due); nero opaco (due); rosso purpureo traslucido (uno) e turchese opaco (uno). Tutti sembrano prodotti con la medesima matrice o con matrici molto simili; due sono stati conservati sulla Croce anche se danneggiati; e uno è stato ricollocato all'interno di una montatura modificata. Il personaggio è raffigurato in busto, di profilo verso destra. Il naso, che continua la linea della fronte, è diritto e appuntito; l'occhio è reso frontalmente; l'orecchio è trattato come una semplice C. L'uomo è imberbe e la superficie del capo è liscia, ad eccezione di una banda, resa a brevi tratti verticali, che "incorona" l'intera testa all'altezza della fronte e che sulla nuca sembra più alta, in quanto ripiegata su se stessa verso l'interno. Proprio a causa di tale banda tratteggiata, il personaggio raffigurato è stato considerato a lungo un sovrano che indossa una corona, ma la bassa fascia che cinge il capo è lavorata con una serie di tratti verticali e fa corpo unico con la parte ripiegata su se stessa sulla nuca, pertanto non si tratta di una corona, ma di capelli: il personaggio è dunque un tonsurato. Il confronto con il sigillo imperiale di Ludovico II¹⁰ (850-875) (fig. 2b) mostra chiaramente l'inversione tra superficie liscia (corona) e a tratti paralleli (i capelli). Conferma lo stilema adottato per la resa di capelli e corona il sigillo di un altro personaggio d'alto rango, forse un membro della famiglia reale carolingia, con legenda CARVS // PAXTE¹¹ (fig. 2c). In questo quadro, trova la propria collocazione anche un cammeo vitreo monocromo venuto in luce nel 1984, in una necropoli tardoantica/altomedievale ad Augsburg, presso la chiesa dei Santi Ulrich e Afra¹² (fig. 2d). Il nostro tonsurato trova stretti confronti in un

⁹ Sulla Croce essi occupano le posizioni R/B25, R/B28, R/B34, R/P44, R/C56, R/C58, R/C59, R/C66, R/D81, R/D84.

¹⁰ Rinvenuto durante l'aratura di un campo a Grüningen-Holzhausen (presso Zürich). Giaietto. 4×3,9 cm. Rovescio di un sigillo ufficiale di Ludovico II. Legenda: +HLVDVVICCVSIMPERRTVRACVSTS. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum (KORNBLUTH 1995, n. 20, pp. 109-113).

¹¹ Ritrovato a Sens nel 1982, in uno dei quarantadue pozzi nell'area della città medievale, presso la Yonne e il palazzo dei Capetingi. Giaietto. 3,4×2,4 cm. Sens, Musée de Sens (PERUGOT 1993: Carlo il Calvo o Carlo il Grosso?; STIEGMANN, WEMHOFF 1999, n. II.37, p. 74).

¹² PLATZ-HORSTER 2012, n. 35, pp. 78-83.

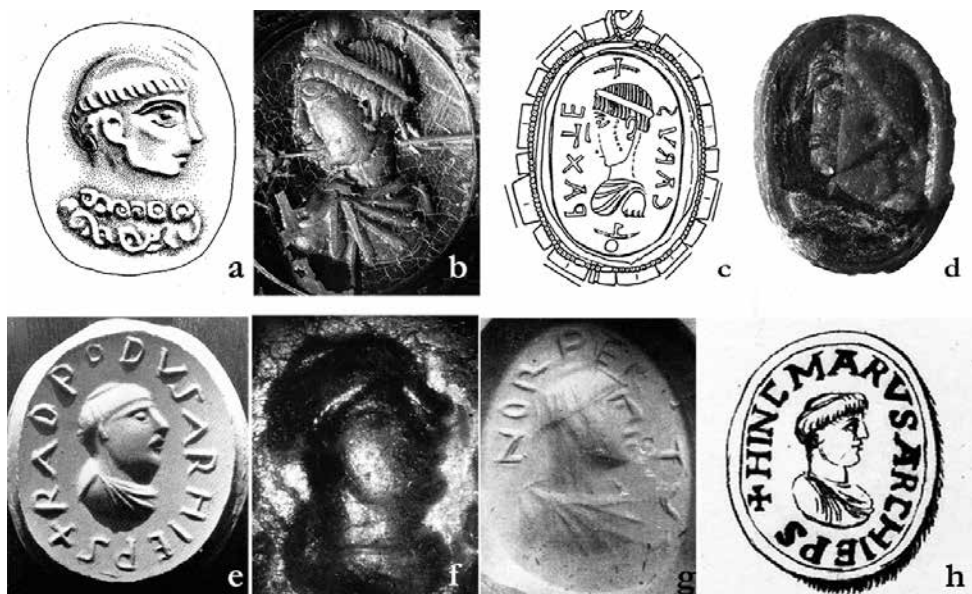


Fig. 2 - a. “Croce di Desiderio”. Cammeo vitreo con personaggio maschile tonsurato; b. Zürich. Schweizerisches Landesmuseum. Sigillo di Ludovico II; c. Sens. Musée de Sens. Sigillo carolingio; d. Augsburg. Römisches Museum. Cammeo vitreo monocromo da Augsburg; e. Hamburg. Museum für Kunst und Gewerbe. Sigillo di Radpod, arcivescovo di Trier; f. Halberstadt. Tesoro della Cattedrale. Sigillo di Theodulf “abbas”; g. Firenze. Museo Archeologico nazionale. Sigillo di Norpertus; h. Paris. Bibliothèque nationale. Disegno del sigillo di Hincmar, arcivescovo di Trier (a. disegno di M. Rapi; b. e. f. g. h. da KORNBLUTH 1995; c. da PERRUGOT 1993; d. da PLATZ-HORSTER 2012).

gruppo di quattro sigilli, appartenuti a Radpod, arcivescovo di Trier¹³ (883-915) (fig. 2e); a un abate Theodulfus, che non è possibile identificare con certezza¹⁴ (fig. 2f); a un altrimenti ignoto Norpertus¹⁵ (fig. 2g); e a Hincmar,

¹³ Cristallo di rocca. 3,5×2,8 cm (superficie visibile). Legenda: +RADPODV SARHIEPS. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe; già in collezione privata (KORNBLUTH 1995, n. 8, pp. 68-69).

¹⁴ Cristallo di rocca. 3×2,5 cm. Legenda: +TEODVL FVSABBA. Montato, con il lato intagliato verso l'esterno, su un reliquiario del XIII sec. Halberstadt, Tesoro della Cattedrale (KORNBLUTH 1995, n. 9, pp. 69-70).

¹⁵ Agata zonata (solo bruna sul diritto con l'intaglio). 2,6×1,7 cm (diritto). Legenda: NOR // PER // TVS. Fine del IX-X sec. (stile). Firenze, Museo Archeologico Nazionale; provenien-

arcivescovo di Reims¹⁶ (845-882) (fig. 2h), di cui ripareremo. Tutti questi prelati – raffigurati in busto e con il capo di profilo, e senza alcun intento ritrattistico –, il cui *status* si riconosce dalla tonsura ed, eventualmente, grazie alla legenda, si presentano panneggiati in un mantello, mentre il tonsurato della Croce di Desiderio indossa ciò che appare come una veste liturgica con bordo ricamato, che potrebbe essere una casula¹⁷. L'assenza del pallio può essere indizio del rango ecclesiastico, poiché nel IX secolo esso era ancora un'insegna distintiva esclusivamente del pontefice e degli arcivescovi¹⁸, i quali ricevevano il *privilegium pallii* dalla Santa Sede: il nostro tonsurato può dunque essere un presbitero, un abate o un vescovo.

La serie di confronti indica chiaramente una datazione dell'intero gruppo di cammei al IX secolo, meglio nella sua seconda metà.

Il secondo soggetto, l'uccello¹⁹ (fig. 3a) è raffigurato con le ali sollevate, parallele tra loro, le cui piume sono trattate con spesse linee lungo il bordo e con un motivo a globolo sulla restante superficie; quest'ultimo motivo è utilizzato anche per il piumaggio dell'addome. Corte zampe senza dita sono trattate come linee verticali al di sotto del corpo. L'uccello è chiaramente raffigurato in volo, in uno schema condiviso da vari *media*, per esempio il ricamo in filo d'oro su lino della cosiddetta "Casula delle sante Harlindis e Relindis"²⁰ (fine VIII – inizio IX secolo) (fig. 3b). Nonostante in passato, per

za ignota (KORNBLUTH 1995, n. 12, pp. 76-77).

¹⁶ Collocazione attuale sconosciuta. Disegno: Paris, Bibliothèque nationale, ms Lat. 11907 (carte di Bernard de Montfaucon), f. 176r. 2,9×2,4 cm (il disegno del sigillo). Legenda: +HINCMARUSARCHIEPS (KORNBLUTH 1995, n. 22, p. 124). Su Hincmar si veda anche *infra*, nel testo e alle ntt. 18 e 71.

¹⁷ Un elenco di raffigurazioni di tale paramento liturgico nell'alto medioevo è in CHAZELLE 1997, p. 1059, nt. 19. Sulla casula: BRAUN 1907, pp. 155-160 e 173-184.

¹⁸ Sul *pallium*: BRAUN 1907, pp. 642-651; *privilegium pallii*: si veda, ad es., Hincmar di Reims, *Epistolae* 199 = MGH, *Epistolae*. VIII. *Epistolae Karolini aevi* (VI), *Hincmari archiepiscopi Remensis epistolae*, 222; immagini di pontefici e arcivescovi in casula e *pallium*: CHAZELLE 1997, p. 1059, nt. 23.

¹⁹ Sulla Croce i tre cammei con tale soggetto occupano le posizioni R/B24, R/C64, R/D80. SNIJDER 1932, p. 45; WENTZEL 1962, p. 314; GAGETTI 2002d e GAGETTI 2016, pp. 94-95.

²⁰ Maaseik, Sint-Catharinakerk. La "casula" è in realtà un assemblaggio di tessuti ricamati anglosassoni, tra i più antichi esempi di ricamo in filo d'oro noto come *opus Anglicanum*, prodotti verso la fine dell'VIII – inizio del IX sec. nell'Inghilterra meridionale (BUDNY 1984).



Fig. 3 - a. “Croce di Desiderio”. Cammeo vitreo con uccello (disegno di M. Rapi); b. Maaseik. Sint-Catharinakerk. “Casula delle sante Harlindis e Relindis”. Dettaglio (da STIEGMANN, WEMHOFF 1999); c. Rouen. Musée départemental des Antiquités de la Seine-Maritime. Intaglio in cristallo di rocca noto come “Battesimo di Rouen” (da KORNBLUTH 1995).

la forma del becco, sia stato considerato un’aquila²¹, il confronto con l’intaglio carolingio noto come “Battesimo di Rouen”²² (855-869) (fig. 3c) mostra che si deve probabilmente trattare di una più pacifica colomba.

Gli altri due soggetti attestati dai cammei del gruppo in esame sembrano trovare i propri modelli a Oriente, modelli noti nell’Europa Occidentale grazie alla circolazione di stoffe di grande pregio.

Il soggetto più intrigante è l’animale fantastico che compare su quattro cammei²³ (fig. 4a), tutti di colore blu scuro traslucido, tranne R/D73 (in vetro traslucido sfumato da blu a giallo), e tutti dalla medesima matrice. La creatura è raffigurata di profilo verso sinistra. La parte anteriore del corpo simile a un cane – le orecchie mancano già nella matrice – è unita a un corpo anguiforme reso con lo stesso motivo a globolo delle piume sulle ali e sull’addome dell’uccello nei tre cammei appena esaminati. Esso può dunque indicare anche in questo caso delle piume. Non c’è traccia di arti posteriori,

²¹ SNIJDER 1932, p. 49.

²² Corte di Lotario II (855-869). 8,3×7 cm (diritto). Rouen, Musée départemental des Antiquités de la Seine-Maritime; dal mercato antiquario (KORNBLUTH 1995, n. 2, pp. 49-54).

²³ Sulla Croce essi occupano le posizioni R/C61, R/C62, R/C73, R/C74. SNIJDER 1932, pp. 48-50 (“sea monster”), fig. 38; WENTZEL 1962, p. 315, (“Fabeltier” e “Drache”) e figg. 6-6a; SENA CHIESA 2001, p. 364; GAGETTI 2002c e GAGETTI 2016, pp. 95-108.

mentre gli anteriori, che si dipartono dal petto, hanno zampe tondeggianti. Inoltre la creatura è dotata di un paio d'ali con l'estremità arricciata, le cui piume nella parte più vicina al corpo sono rese da rilievi ellittici concentrici. Si può subito escludere che si tratti della versione altomedievale di un *ketos*, che nell'immaginario altomedievale appare in scene di Crocifissione accanto alla personificazione di Oceano: infatti, tali *ketea* sono talvolta alati, ma non hanno mai zampe, bensì pinne²⁴. Un confronto immediato, che rende chiari quei dettagli che l'intagliatore della matrice carolingia non ha inteso del tutto, è una placchetta vitrea con lo stesso animale²⁵ (fig. 4b), ben noto nella tradizione sasanide e che per ora chiamiamo "creatura composita". Lo stesso animale ricorre anche in una diversa tecnica del vetro, di produzione islamica²⁶ (IX secolo) (fig. 4c).

La nostra "creatura composita", con muso di cane, zampe di felino, coda piumata e ali appare spesso su vasellame metallico sasanide o, più probabilmente, ispirato all'arte sasanide, di cui purtroppo, fino a oggi, nessun esemplare proviene da un contesto di scavo controllato, lasciando quindi a criteri stilistici le datazioni²⁷. La denominazione di questa creatura è al centro di una questione molto intricata, che in questa sede verrà solo molto brevemente ri-

²⁴ Si vedano ad es. i rilievi eburnei con Crocifissione di Metz (Städtisches Museum: GOLDSCHMIDT 1914, n. 78, pp. 43-43, tav. XXXII); Parigi (Bibliothèque nationale, legatura del ms Lat. 9383: GOLDSCHMIDT 1914, n. 83, pp. 46-47, tav. XXXV) e Londra (Victoria & Albert Museum, inv. 250,67 e inv. 251,67: GOLDSCHMIDT 1914, n. 85, pp. 47-48, tav. XXXVI e n. 88, p. 49, tav. XXXVII), tutti datati al IX-X sec. e attribuiti alla Seconda Scuola di Metz.

²⁵ Provenienza sconosciuta. Vetro colato a stampo. 8,7×6 cm. VI-VII sec. Corning, The Corning Museum of Glass. In origine di forma ellittica, potrebbe essere stata utilizzata come elemento di decorazione parietale: nei resoconti di vari storici arabi, le pareti del palazzo tardo-sasanide di Ctesifonte sono descritte come decorate da mosaici e placche vitree (WHITEHOUSE 2005, n. 1, pp. 15-16): in effetti, negli scavi del palazzo, è stata rinvenuta una placchetta analoga ma con faraona (PUTTRICH-REIGNARD 1934, pp. 46-47). Un disco frammentario in vetro verde trasparente, colato a stampo, con la medesima creatura composita, ora nel Corning Museum of Glass, faceva parte della decorazione di un contenitore con *appliques* di tradizione sasanide (provenienza sconosciuta. Diam. 3,3 cm; VII-VIII sec.: WHITEHOUSE 2005, n. 18, pp. 30-31).

²⁶ Fondo oro. Forse Mesopotamia o Siria. 5,9×6,2 cm. IX sec. Corning, The Corning Museum of Glass (già pubblicato come sasanide in *Sasanian Silver* 1967, n. 75, p. 153, è stato correttamente attribuito in WENZEL 1988, p. 48).

²⁷ HARPER 1961, p. 99; COMPARETI 2006, p. 190.

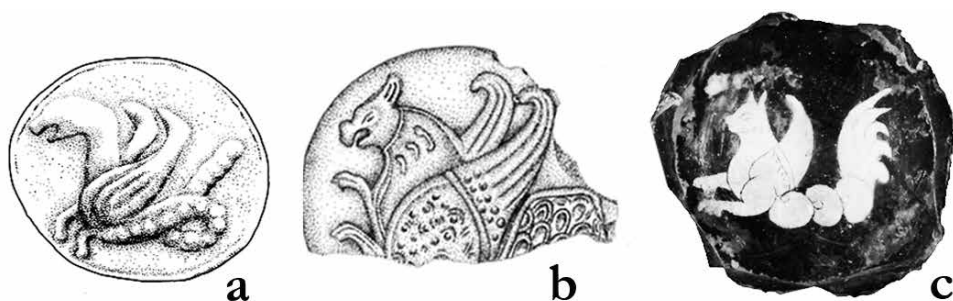


Fig. 4 - a. “Croce di Desiderio”. Cammeo vitreo con animale fantastico (disegno di M. Rapi); b. Corning. The Corning Museum of Glass. Placchetta vitrea sasanide con creatura composita (da WHITEHOUSE 2005); c. Corning. The Corning Museum of Glass. Frammento di vetro dorato islamico con creatura composita (invertito in senso destra/sinistra) (<http://www.cmog.org/artwork/fragment-senmurv>).

assunta²⁸. Basti dire che alla fine degli anni Trenta del XX secolo l'archeologa sovietica Kamila Trever la identificò – fraintendendo alcuni passaggi di testi cosmologici zoroastriani²⁹ – con il *Šēnmurw*³⁰, animale fantastico citato in varie fonti medio-persiane, ove è descritto come un uccello. L'identificazione di Trever è stata poi sempre accettata più o meno dall'intera comunità scientifica³¹. La prima raffigurazione di una creatura identificata dalla didascalia come *Simorg* si ha nelle miniature persiane: e sfortunatamente è proprio un uccello³². Non c'è motivo di ritenere che anche in età sasanide il *Šēnmurw* non fosse un uccello. Invece (qualunque fosse il suo nome in pahlavi), la nostra creatura composita si può identificare come l'incarnazione del concetto

²⁸ Per una sintesi più articolata si rimanda a GAGETTI 2016, pp. 96-98, con bibliografia.

²⁹ Per i quali si rimanda a SCHMIDT 1980.

³⁰ TREVER 1933 e TREVER 1964 (con bibliografia compresa tra i due estremi cronologici). Per le traslitterazioni si segue qui l'edizione online dell'*Encyclopaedia Iranica*.

³¹ Si vedano anche SCHMIDT 1980, p. 1; COMPARETI 2006, p. 190, ntt. 12 e 13.

³² Si veda, ad es., HARPER 1961, p. 101, fig. 7 (miniatura persiana: illustrazione per lo *Šāh-nāma*. Persia, XVII sec. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 13.228.17); SCHMIDT 2002, tav. 1 (*Simorg*: illustrazione per il *Manāfē 'e ḥayawān*. Marāḡa, 1297-1300 ca., New York, The Pierpont Morgan Library, ms. M. 500, f. 55r). Sull'aspetto di tale uccello: COMPARETI 2006, p. 191 e nt. 16; COMPARETI 2009-2010, pp. 32-34; COMPARETI, CRISTOFORETTI 2012; COMPARETI 2013, pp. 18-21; COMPARETI 2015, p. 40. Altri esempi in COMPARETI 2016, fig. 10.

di *xwarrah*³³, che si può semplificare nell'idea della "gloria divina" conferita al sovrano, necessaria a ogni dinasta iranico per poter regnare³⁴. Se si sposta ora l'attenzione verso la Sogdiana, dove si trasferirono molti esuli persiani dopo la conquista araba dell'Altopiano Iranico, nel 651, troviamo l'idea di "gloria divina" chiaramente espressa a Panjikant³⁵ (oggi nel Tajikistan occidentale), nei dipinti parietali dell'VIII secolo della "Stanza Blu", che narrano le avventure di Rostam, eroe del poema epico persiano *Šāh-nāma*: qui troviamo la nostra "creatura composita" avvicinarlisi, con nastri svolazzanti, segno di ipostasi divina³⁶ (fig. 5a). Un'altra immagine dello stesso ciclo mostra Rostam tra questo "portatore di *xwarrah*" (*farn* in sogdiano) e un uccello, che probabilmente è il vero *Sēnmurw*³⁷, protettore di Rostam (fig. 5b).

Alla creazione dell'immagine di questo "apportatore di gloria divina", che da ora chiameremo pseudo-*Sēnmurw*³⁸, possono avere contribuito molte fantastiche creature³⁹, tra cui un ruolo importante sembra spettare al *ketos* greco, anche in considerazione dell'aspetto che lo pseudo-*Sēnmurw* assume nel proprio viaggio iconografico di ritorno verso Occidente. *Ketea* si ritrovano in Tracia e in Scizia su vari oggetti che viaggiano facilmente⁴⁰: per esempio

³³ Sul concetto di *xwarrah*: GNOLI 1999; sulla sua iconografia: SOUDAVAR 2010.

³⁴ COMPARETI 2006, pp. 190-191 (e relative note); COMPARETI 2009-2010, p. 28; COMPARETI 2013, p. 18.

³⁵ Su Panjikant: MARSHAK 2002a.

³⁶ Secondo vari studiosi, nella tradizione sasanide, animali con nastri, preferibilmente alati, si possono identificare con ipostasi di divinità mazdee (COMPARETI 2009-2010, p. 37, con bibliografia).

³⁷ Settore VI, Ambiente 41: MARSHAK 2002b, fig. 16. Per l'identificazione dell'animale fantastico in volo come il "dispensatore di *farn*": COMPARETI 2015, p. 37, fig. 4 (con bibliografia). Per la sua più antica attestazione in Sogdiana, come contromarca su monete che imitano emissioni di Hormozd IV (579-590) con legenda *prn* = *farn* ("gloria, splendore, fortuna"): NIKITIN, ROTH 1955, tav. 49; COMPARETI, CRISTOFORETTI 2012, p. 247; COMPARETI 2013, p. 23.

³⁸ Per la sua raffigurazione nell'arte persiana si veda, da ultimo, COMPARETI 2016.

³⁹ Si veda SCHMIDT 1980, pp. 29-31: l'ippocampo greco e il drago cinese (HERZFELD 1920, con trasformazione della coda di pesce in coda di pavone nel crocevia culturale della Battriana di età ellenistica); grifoni sciti (TREVER 1938; cfr. i grifoni occidentali ipotizzati da Judith Lerner, in COMPARETI 2006, p. 193, nt. 25); serpente-draco e leone-grifone babilonesi (HARPER 1961).

⁴⁰ BOARDMAN 1987, p. 82.

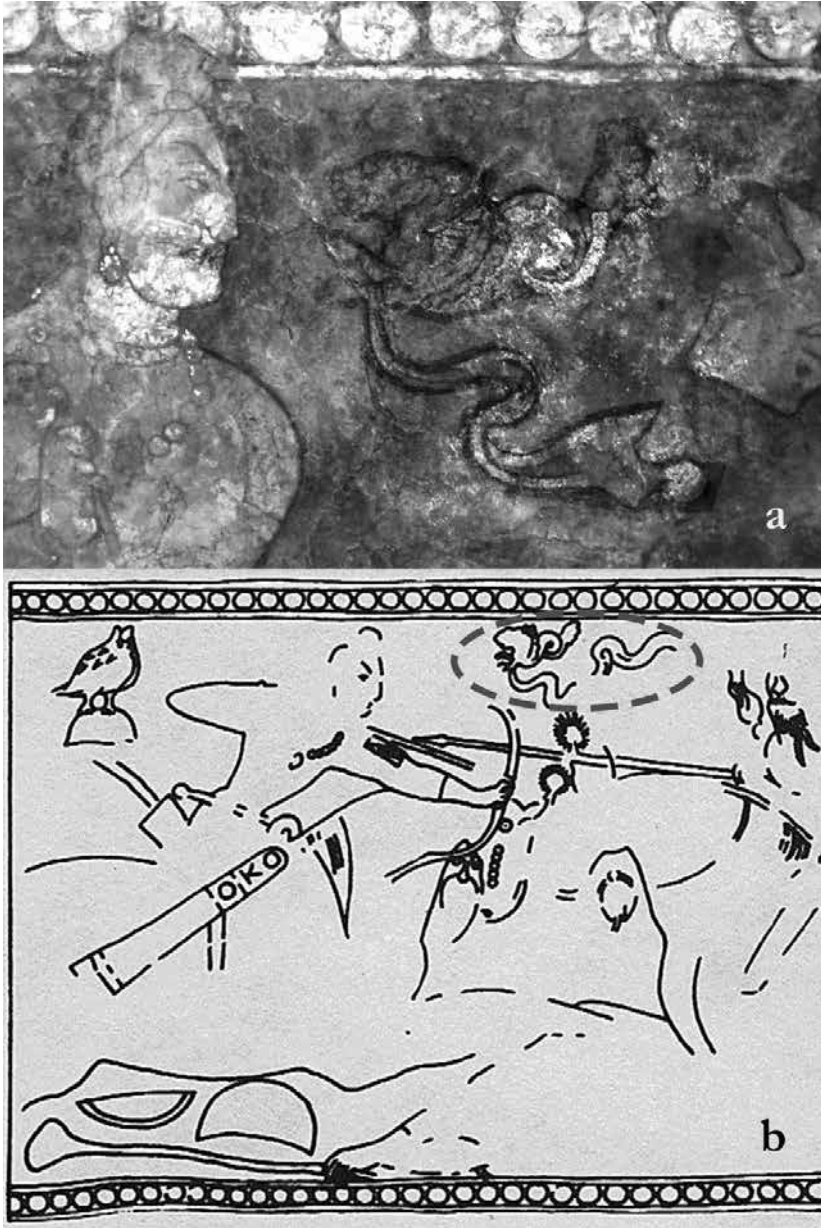


Fig. 5 - a. San Pietroburgo. Ermitage. Panjikant. “Stanza Blu”. Affresco. Creatura composta nell’atto di portare in volo un nastro a Rostam (da MARSHAK 2002a); b. Panjikant. “Stanza Blu”. Disegno da un affresco. Rostam combatte tra un uccello e una creatura composta che porta un nastro (nell’ellissi tratteggiata) (da COMPARETI 2013).

oggetti d'ornamento personale, come l'anello del IV secolo a.C. dal Kur-gan Pavlovsky⁴¹, in area nord-pontica (fig. 6a). La penetrazione verso est del *ketos* si può seguire fino al Gandhāra (oggi Pakistan nord-occidentale), in età pre-Kushana (I secolo a.C.), sui cosiddetti “piattelli da toilette”, probabilmente invece contenitori di uso rituale⁴² (fig. 6b); mentre una brocca bizantina in argento, forse da Perm, con marchi di Costante II (641-651) documenta il soggetto molto a est di Costantinopoli alla metà del VII secolo⁴³ (fig. 6c). Infine, *ketea* su tessuti⁴⁴ sono attestati sia da raffigurazioni di stoffe, come il “Velo di Despoina”⁴⁵, o da veri manufatti tessili, benché rarissimi, come il tessuto delle Nereidi da Sion⁴⁶ (fig. 6d). Nei due ultimi casi, il *ketos* appare già con testa di felino.

Dopo la sua trasformazione in creatura alata – elemento cui può non essere estranea una mistione con il pipistrello⁴⁷ – che incarna la Gloria Divina

⁴¹ Anello con laminette auree su entrambi i lati del castone in vetro blu. 350 a.C. ca. San Pietroburgo, Ermitage (WILLIAMS, OGDEN 1994, n. 108, p. 171). Un anello simile, con Nereide a dorso di *ketos* che porta le armi di Achille è stato rinvenuto in Tessaglia (Homolion, Tomba B: MILLER 1979, pp. 18-21, con ulteriore bibliografia e confronti tipologici).

⁴² Sulla classe: DAR 1979; FRANCFORT 1979; LO MUZIO 2002 e LO MUZIO 2011 (quest'ultimo con abbassamento della cronologia: I – inizio del II sec. d.C.).

⁴³ Da Perm (?). Su entrambi i lati della brocca, Nereide a dorso di *ketos*. 25,2×13,5 cm. Prodotta a Costantinopoli. San Pietroburgo, Ermitage (ALTHAUS, SUTCLIFF (edd.) 2006, n. 82, p. 157; CUTLER 2009, p. 19).

⁴⁴ Sui tessuti come *media* di trasmissione iconografica nel mondo greco-romano: GHEDINI 1995; GHEDINI 1996; GHEDINI 1997, pp. 829-830.

⁴⁵ I frammenti del colossale gruppo di statue di culto dal santuario arcade di Lycosoura, attribuito a Damofonte di Messene da Pausania (8.37.1-5: descrizione delle sculture), sono oggi ad Atene, presso il Museo Archeologico Nazionale. Sul gruppo: MARCADÉ 2008 (fine del IV – prima metà del III sec. a.C.); sul “velo”, con una fascia raffigurante un *thiasos* marino: WACE 1934; MORIZOT 2008 (il frammento di fatto rappresenta due distinti indumenti: uno *himation* e una tunica).

⁴⁶ Sion (Canton Valais), Basilique de Valère. Frammento in fig. 6d: 11×9,3 cm (VON FALKE 1913, pp. 42-43, fig. 56; SCHMEDDING 1978, n. 220, pp. 234-237).

⁴⁷ È di particolare suggestione l'idea (Simone Cristoforetti in CRISTOFORETTI, SCARCIA 2013, pp. 339-343, in part. 343) – che prende in considerazione l'opera di Bīrūnī *al-Āṭār al-bāqīa* (1000 ca.), nella quale gli *Hurāsānhurra*, animali fantastici che rappresentano la Gloria dei Kayanidi, sono descritti come “volpi volanti” – che l'animale di partenza per la creazione dello pseudo-*Sēnmurw* composito potrebbe essere stato la vera “volpe volante” (pipistrello della specie *Pteropus giganteus*).



Fig. 6 - a. San Pietroburgo. Ermitage. Kurgan Pavlovsky. Anello con *ketos* (da WILLIAMS, OGDEN 1994); b. Roma. Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci". Arte del Gandhāra (provenienza sconosciuta). "Piattello da toilette" in scisto nero (da MESSINA 2007); c. San Pietroburgo. Ermitage. Brocca bizantina in argento. Dettaglio. Nereide a dorso di *ketos* (da ALTHAUS, SUTCLIFF 2006); d. Sion. Basilique de Valère. Frammento di tessuto di seta con Nereide a dorso di *ketos* (da SCHMEDDING 1978).



Fig. 7 - Pavia. Musei Civici. Lastra marmorea della recinzione del presbiterio della chiesa del monastero di Santa Maria Teodote (da MARAZZI 2017).

nell'impero sasanide, lo pseudo-*Sēnmurw* inizia il suo viaggio di ritorno verso Occidente. Qui la sua apparizione più precoce sembra essere nella capitale del regno longobardo, Pavia, sulle lastre della recinzione del presbiterio nella chiesa del monastero di Santa Maria Teodote⁴⁸ (VIII secolo) (fig. 7), con coda dall'aspetto decisamente pisciforme, ma con gli inconfondibili riccioli all'estremità delle ali e la lingua penzoloni. Il *medium* che può aver portato così rapidamente a Ovest lo pseudo-*Sēnmurw* sono senz'altro le stoffe, dato che i vetri, come quelli visti sopra, hanno una diffusione recenziore; e che vasellame d'argento con questo soggetto non è finora attestato in Europa. I tessuti potevano avvolgere reliquie dalla Terra Santa o essere essi stessi reliquie per contatto⁴⁹ (*brandea*); ma pregiate stoffe di seta erano anche preziosi

⁴⁸ Marmo. 66,5×176,5×6,2 cm. Pavia, Musei Civici (POHLE 2014, n. 160, pp. 133-135, con bibliografia).

⁴⁹ Sui *brandea* e altri tipi di reliquie per contatto: FREEMAN 2011, cap. 3. Nei *Libri Carolini* le reliquie sono così definite: *reliquiae aut de corpore sunt aut de his, quae in corpore, aut de his, quae circa corpus cuiusdam sancti fuerunt* (III, XXIV = MGH, *Legum sectio III. Concilia, tomi II supplementum*, 153, coll. 32-34). Si vedano anche MARTINIANI-REBER 1992 e METZGER 2004 per un terzo tipo di "sante stoffe", quelle che sono state a contatto con il corpo di un personaggio biblico o di un santo o martire durante la loro vita terrena. Una panoramica sui tessuti conservati in tesori ecclesiastici come involti di reliquie è in MUTHESIUS 1997, pp. 119-120.

doni che circolavano nelle più alte élites politiche ed ecclesiastiche; e spesso, una volta in Europa, vennero usate per avvolgere venerati corpi santi.

Nell'impero sasanide, tuttavia, i più antichi tessuti con pseudo-*Sēnmurw* da contesto datato non sono stoffe reali, ma loro raffigurazioni, che si trovano nel Grande *Īwān* a Tāq-e Bostān, il cui committente è oggi molto discusso e la cui cronologia si tende ad abbassare fin quasi alla fine dell'impero stesso⁵⁰. Nel registro inferiore del muro di fondo è raffigurato il re in armatura, a cavallo (fig. 8a). I due rilievi laterali rappresentano due cacce reali in parchi cintati, i *paradeisoī*⁵¹: sulla destra caccia allo stambecco; sulla sinistra caccia al cinghiale. In quest'ultima, che si svolge in un ambiente paludoso, il re appare in due diversi momenti della battuta: mentre scocca la freccia e poi stante, nimbato, su una barca. Alla ricca corte del Re dei Re, anche i battitori a dorso d'elefante, i rematori e i musicisti indossano vesti con grandi motivi decorativi⁵², ma lo pseudo-*Sēnmurw* è riservato alle vesti del sovrano. Esso ricorre tre volte: sui pantaloni del rilievo sulla parete di fondo (sempre orientato a destra, entro medaglioni fogliati: fig. 8b); e nella caccia al cinghiale, sul caftano e sui pantaloni di entrambe le raffigurazioni del sovrano (fig. 8c), liberi sullo sfondo forse perché ricamati.

I confronti più stretti per questi caftani si trovano, ancora una volta, in Sogdiana, nei dipinti parietali della metà del VII secolo della "Sala degli Ambasciatori" di Afrāsiāb, il sito dell'antica Samarqand (attuale Uzbekistan), che raffigurano rappresentanti di vari popoli in contatto con la Sogdiana nell'atto di offrire doni per il Capodanno al re Varkhuman⁵³. Sulla parete occidentale si distingue un gruppo di tre uomini barbati, che indossano lunghi caftani: l'ultimo a destra con pseudo-*Sēnmurw* entro losanghe curvilinee, orientati a linee alternate verso destra (su sfondo bianco) e verso sinistra (su

⁵⁰ Nel tempo, sono stati proposti vari sovrani, tra cui Khosrow II Parvēz (590-628; HERZFELD 1920); Fīrūz (459-484; ERDMANN 1937); Ardašīr III (628-629; TANABE 1982; TANABE 2006); Yazdegerd III (632-651; MODE 2006); Bešām, il ribelle zio materno di Khosrow II Parvēz, che l'avrebbe lasciato incompiuto (CRISTOFORETTI, SCARCIA 2013, p. 345).

⁵¹ Cfr. AMM. MARC. 24, 5, 1.

⁵² Analisi dettagliata delle vesti di tutti i personaggi del rilievo: DOMYO 1997.

⁵³ Sul ciclo: COMPARETI 2009 (con ampia bibliografia); in sintesi: COMPARETI 2011.

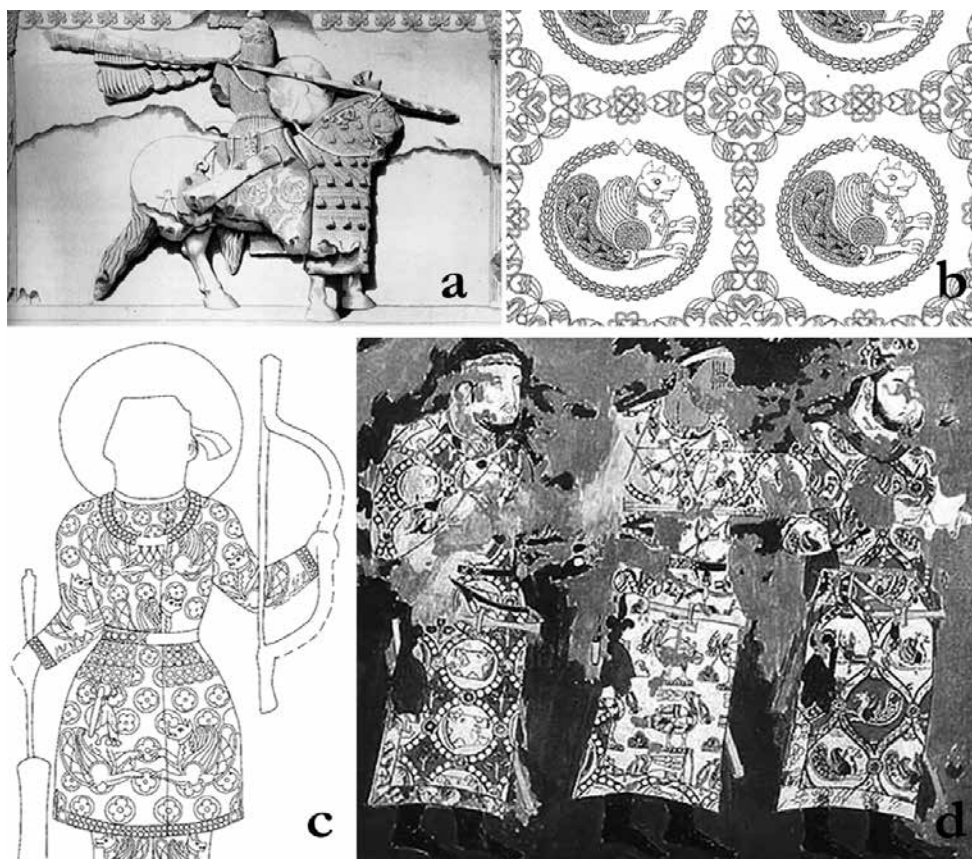


Fig. 8 - a. Tāq-e Bostān. Grande Īwān. Disegno del rilievo con re a cavallo (da *Les Perses sassanides* 2006); b. Tāq-e Bostān. Grande Īwān. Motivo della stoffa dei pantaloni del re (da DOMYO 1997); c. Tāq-e Bostān. Grande Īwān. Disegno della figura del re nella caccia al cinghiale, con caftano e pantaloni con pseudo-*Sēnmurw* (da DOMYO 1997); d. Afrāsiāb. “Sala degli Ambasciatori”. Parete occidentale. Copia di un lacerto di affresco. Uomini in caftani, di cui uno con motivi di pseudo-*Sēnmurw* (da ALBAUM 1975).

sfondo rosso) (fig. 8d). Ovviamente, tutte queste vesti sono da immaginarsi confezionate in seta.

Purtroppo, non abbiamo fonti scritte circa la seta per tutto il periodo sassanide (224-642) e anche le attestazioni di stoffe in Iran sono rarissime. Le fonti, tanto occidentali, quanto cinesi e islamiche sono comunque concordi

nel definirle di altissimo pregio e molto costose⁵⁴. Dopo la caduta dell'impero, la produzione di sete di alta qualità si sposta, portando con sé temi e motivi persiani sia verso Est, in Sogdiana, sia verso Ovest, a Costantinopoli, due aree in entrambe le quali la sericoltura era stata introdotta nel VI secolo. È inoltre probabile che un altro centro di produzione fosse l'Egitto, dove, nella necropoli di Antinoe, sono stati rinvenuti vari tessuti sasanidi⁵⁵.

Un eccezionale esempio di tale continuità di motivi sasanidi su tessuti prodotti al di fuori della Persia e in età islamica è un caftano di seta con pseudo-*Sēnmurw* (fig. 9a), rinvenuto nel 1969 nella necropoli di Moščevaja Balka (Caucaso Settentrionale), correlata a un insediamento di Alani-Adigei. Del caftano, che è stato offerto alla direttrice dello scavo dal maestro della scuola locale, si sono trovati in seguito altri frammenti in scavo controllato⁵⁶, datato alla fine dell'VIII/IX secolo, grazie sia ai materiali, sia alle monete bizantine dell'VIII secolo. Per la realizzazione del caftano è stata usata una pezza di sciamito di seta enorme, lunga 5 metri e alta 80 cm⁵⁷. Su uno sfondo verde smeraldo, gli pseudo-*Sēnmurw* compaiono entro medaglioni a perle di 17-20 cm di diametro, tutti orientati verso destra: il motivo è tessuto in giallo brillante. Il caftano da Moščevaja Balka rappresenta un cardine per la datazione di una serie di sciamiti con pseudo-*Sēnmurw* esistenti nei tesori di alcune chiese dell'Europa Occidentale, di norma utilizzati per avvolgere corpi santi. Quando anche per questi ultimi abbiamo indicazioni cronologiche, la coincidenza con il caftano è pressoché perfetta.

Il più simile per cromia è il cosiddetto "Sudario di sant'Elena" (fig. 9b). Nell'841/842 il presbitero Tetgisus trasferì parte dei supposti resti di Ele-

⁵⁴ DOMYO 1997, p. 18; COMPARETI 2005, p. 143.

⁵⁵ COMPARETI 2004.

⁵⁶ Sei frammenti, probabilmente dalle maniche del caftano. San Pietroburgo, Ermitage (IEROUSALIMSKAJA 1996, n. 25, p. 249). In ogni caso la vita della necropoli non prosegue oltre il IX sec. (IEROUSALIMSKAJA, BORKOPP 1996, p. 10; *Expedition Silk Road* 2014, n. 195, p. 242).

⁵⁷ Caftano: seta, foderata di pelliccia di scoiattolo. Produzione locale. IX sec. Seta: sciamito. Produzione siriana. VIII-IX sec. (IEROUSALIMSKAJA 1972 e IEROUSALIMSKAJA 1978; OVERLAET 1993, n. 127/8, pp. 116-117 e 275-277; IEROUSALIMSKAJA 1996, pp. 247-249; IEROUSALIMSKAJA, BORKOPP 1996, n. 1, pp. 19-21; *Expedition Silk Road* 2014, n. 195, p. 242). Si ritiene che il capo sia stato confezionato per un individuo alto quasi 2 m (IEROUSALIMSKAJA 1972, p. 3).

na, considerati potentissime reliquie, dal mausoleo sulla Via Labicana⁵⁸ alla propria abbazia di Hautvillers, nella diocesi di Reims⁵⁹, luogo molto interessante perché godette di un particolare supporto da parte dell'élite carolingia⁶⁰. Durante la Rivoluzione le reliquie furono trasferite a Parigi, nella chiesa di Saint-Leu-Saint-Gilles, da dove tornarono a Hautvillers nel 1827⁶¹. Tuttavia il loro prezioso involucro deve essere stato in parte strappato, perché oggi ne conosciamo tre frammenti: due a Parigi, da due diverse collezioni private⁶²; e una a Londra⁶³. Gli pseudo-*Sēnmuraw* sono entro medaglioni di circa 40 cm di diametro e sono isorientati sulla verticale, ma divergenti in linea orizzontale.

Anche un altro reperto è strettamente legato all'élite carolingia. Durante l'VIII secolo, Ebbone, arcivescovo di Reims, restaurò la chiesa sorta sulla sepoltura di Remi, apostolo dei Franchi (m. 533), chiesa che fu consacrata nel 852 dal nuovo arcivescovo di Reims, Hincmar, di cui si è sopra citato il sigillo (fig. 2h). Durante l'ispezione delle reliquie avvenuta nel 1646 il corpo santo, avvolto in più sudari, venne trovato in un sarcofago d'argento (donato da Hincmar), che ne conteneva un secondo in quercia⁶⁴. Hincmar aveva offerto anche altri due doni: il sudario più esterno (fig. 9c) e un guanciaie. Entrambi

⁵⁸ Non si affronta qui nella questione del luogo finale della sepoltura di Elena. In sintesi: JOHNSON 1992, pp. 147-150.

⁵⁹ Fonti: ALTMANNUS DI HAUTEVILLERS, *Vita Sanctae Helenae* (BHL, 1, p. 563, n. 3772: *Vita*; n. 3773: *Translatio*), 860 ca.; *Acta Sanctorum, Augusti III*; STRATMANN 1998, pp. 150-153. Le reliquie rimaste a Roma furono portate in Santa Maria in Aracoeli durante il pontificato di Innocenzo II (1130-1143); e non molto tempo dopo, il sarcofago in porfido "di Elena" (oggi nei Musei Vaticani) fu riutilizzato per la sepoltura di papa Anastasio IV (1153-1154) (DRIJVERS 1992, pp. 75-76).

⁶⁰ Nel suo *scriptorium* furono prodotti alcuni dei capolavori della Rinascenza carolingia, come le miniature dell'Evangelario di Ebbone (Epernay, Bibliothèque municipale, ms 1; datato tra 816 e 835 perché nella dedica Ebbone è nominato come arcivescovo Reims (vd. *infra*, nel testo) e il manoscritto come realizzato sotto la direzione dell'abate Peter di Hautvillers (KOEHLER, MÜTERICH 1994, pp. 73-84, tavv. 10-20).

⁶¹ DE GENNES 2004, p. 326.

⁶² Musée des Arts décoratifs (dal 1909), inv. 16364 (44,5×56,3 cm), già collezione Gay; e inv. 16366, già collezione l'Escalopier (MUTHESIUS 1997, p. 220, M613a-b).

⁶³ Victoria & Albert Museum (dal 1869), inv. 8579.1863 (36,5×54,3 cm) (MUTHESIUS 1997, p. 219, M611).

⁶⁴ L'ispezione è descritta in MARLOT 1647, pp. 194-200.

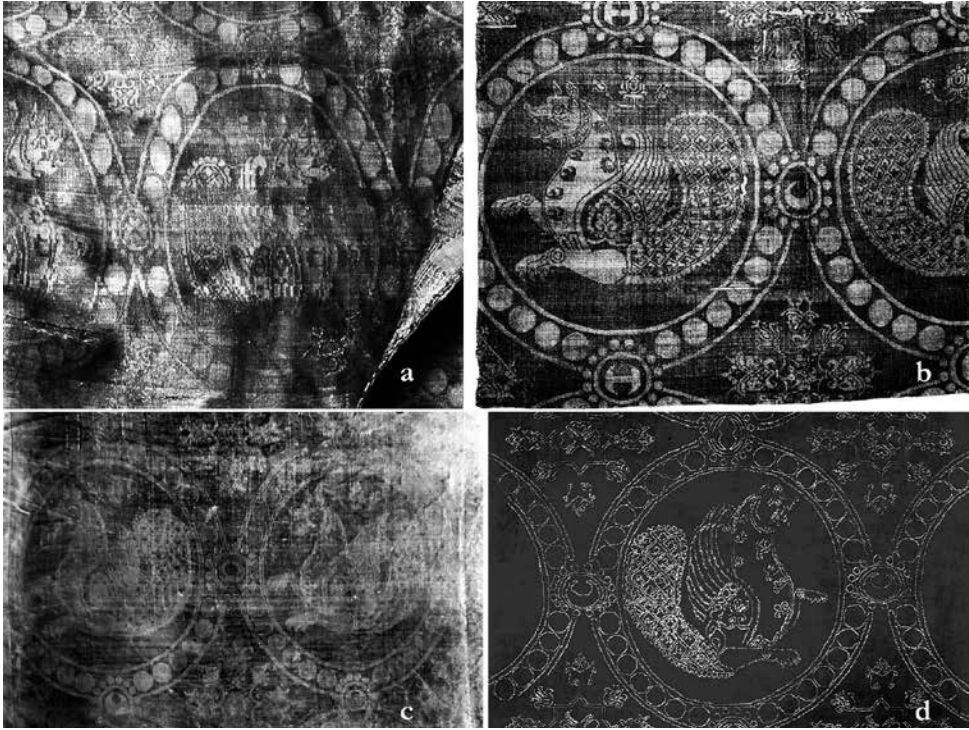


Fig. 9 - a. San Pietroburgo. Ermitage. Moščevaja Balka. Caftano in sciamito con pseudo-*Sāmīr* (da *Expedition Silk Road* 2014); b. Paris. Musée des Arts Décoratifs. Frammento di sciamito con pseudo-*Sāmīr* noto come “Sudario di sant’Elena” (da *Les Perses sassanides* 2006); c. Reims. Saint-Remi. Taglio di sciamito con pseudo-*Sāmīr* noto come “Sudario di Saint Remi” (da DUPONT 1962); d. Abbazia di San Salvatore. “Casula di san Marco papa” in sciamito con pseudo-*Sāmīr*. Disegno del motivo (da DOLCINI 1992).

sono realizzati in sciamito di seta cremisi *ton-sur-ton* (distinguibile solo in luce radente), con pseudo-*Sāmīr* entro medaglioni perlato, ma provenienti da pezze diverse, come mostra il diverso diametro dei medaglioni⁶⁵. Le condizioni delle stoffe sono tali da poter affermare che esse furono usate in

⁶⁵ Rispettivamente: 22-26 cm sul sudario e 14-16 cm sul cuscino.

quell'occasione per la prima volta⁶⁶. Il cuscino è particolarmente interessante perché lungo il bordo corre, ricamata in filo d'oro, un'iscrizione metrica, in distici elegiaci, che ci informa che Alfeide, sorella di Carlo il Calvo, lo confezionò personalmente secondo le direttive di Hincmar⁶⁷.

Per ultimo, un altro sciamito monocromo con pseudo-*Sēnmurw*, il più grande noto finora in Europa⁶⁸, che fu usato per realizzare la cosiddetta "Casula di san Marco papa" (fig. 9d), conservata nell'abbazia di San Salvatore ad Abbadia San Salvatore (Siena). Anche in questo caso, la decorazione è in rosso, *ton-sur-ton*, con medaglioni perlato di grande diametro (ca. 40 cm), contenenti pseudo-*Sēnmurw* tutti orientati verso destra⁶⁹. *Terminus post quem* non è il ricamo in perle sull'*applique* cruciforme posta in corrispondenza della nuca: *iohannis* (in orizzontale) ed *ep(i)s/co/pv/s* (in verticale)⁷⁰, la cui datazione paleografica è al IX secolo. Dato l'enorme pregio della veste liturgica, Giovanni non può che essere stato il vescovo di Roma: dei due di questo nome nel IX secolo, il più ovvio è Giovanni VIII (872-892), che ebbe rapporti molto stretti sia con l'abbazia, sia con i Carolingi: sostenne infatti Carlo il Calvo contro il fratello Ludovico il Germanico e incoronò Carlo imperatore la vigilia di Natale dell'875, come sappiamo dagli *Annales* di Hincmar⁷¹. La casula potrebbe anche essere un dono imperiale in tale occasione, in seguito donata da Giovanni VIII all'abbazia perché vi fossero avvolte le reliquie di papa Marco, che fu pontefice per meno di un anno nel 336: in questo caso,

⁶⁶ DUPONT 1962, pp. 42-46 (sudario) e 48-50 (cuscino). I due sciamiti, in passato attribuiti alla Persia dell'VIII sec. nelle schede tecniche di F. Guicherd e G. Vial (DUPONT 1962, pp. 42-50), vanno probabilmente ascritte a un più tardo atelier bizantino (MUTHESIUS 1997, n. 77AB, pp. 188-189, figg. 35 A-B). Non era cosa comune che preziose stoffe di seta entrassero ancora nuove nei tesori ecclesiastici (MARTINIANI-REBER 1986, p. 13).

⁶⁷ Attualmente, l'iscrizione non è più leggibile: il testo (leggermente differente dalla trascrizione in DUPONT 1962, p. 50) è stato preservato da MARLOT 1647, pp. 199-200.

⁶⁸ Altezza: 232 cm; larghezza: 146 cm. CONTI 1992, p. 90.

⁶⁹ Lo sciamito è attribuito ad atelier persiano e datato all'VIII – inizio del IX secolo in DOLCINI 1992, pp. 11-16.

⁷⁰ Sui ricami in perle nel Medio Evo e sul rifacimento sperimentale dell'*applique* cruciforme "di Iohannis": CONTI 1992, pp. 98-99; OISMÜLLER 1992.

⁷¹ DOLCINI 1992, pp. 43-47. Notizia di Hincmar: *MGH, Scriptores, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum ex monumentis Germaniae historicis recusi, Annales Bertiniani, III, Auctore Hincmaro Archiepiscopo Remensi*, 127.

infatti, la stoffa, che era nuova quando venne confezionata la casula, non era più tale quando questa venne deposta, poiché si notano le tipiche deformazioni d'uso alle spalle e l'orlo è consumato. Nel corso del tempo, persasi la memoria del legame con Giovanni VIII, la casula “per” san Marco papa divenne nella tradizione la casula “di” san Marco papa⁷².

La somiglianza tra gli sciamiti noti come “Sudario di san Remi” e “Casula di san Marco papa”; il coinvolgimento di due alti prelati – un arcivescovo e un pontefice – nell’offerta delle due stoffe; le relazioni di entrambi con la casata carolingia, in particolare con Carlo il Calvo; la prossimità cronologica dei due preziosi doni, da porre ambedue nella seconda metà del IX secolo: tutto concorre a far ipotizzare che il canale delle importazioni deve essere stato il medesimo, cioè gli scambi diplomatici della corte carolingia⁷³. In effetti, sappiamo che già Carlo Magno aveva rapporti diplomatici con Bisanzio e con il califfo di Baghdad Harun al Rashid, che secondo la tradizione gli avrebbe donato la cosiddetta “Tazza di Salomone” nell’801⁷⁴. E anche pregiate stoffe per paramenti liturgici sono già attestate alla corte di Carlo⁷⁵.

L’ultimo soggetto nel gruppo di cammei monocromi analizzato è un grande felino attaccato all’addome da un cane⁷⁶ (fig. 10a). Come nel caso dello pseudo-*Sēnmurw*, l’intagliatore della matrice non ha realizzato le orecchie dei due animali. Il soggetto è un estratto da una scena più ampia, raffigurante una partita di caccia grossa, tema attestato da vari tessuti di manifattura

⁷² La prima attestazione sicura della venerazione della casula come reliquia sembra occorrere nell’*Inventario* del 1491 (PREZZOLINI 1992, pp. 140-142).

⁷³ Sull’importanza dei tessuti di seta nella diplomazia bizantina, in particolare tra la metà del IX all’XI sec.: MUTHESIUS 1992 e SHLOSSER 2005.

⁷⁴ Secondo la tradizione, essa fu offerta al Tesoro di Saint-Denis da Carlo il Calvo. È oggi conservata presso la Bibliothèque nationale de France (*Le Trésor de Saint-Denis* 1991, n. 10, pp. 80-82).

⁷⁵ Tra i preziosi doni elencati da Teodulfo d’Orléans – membro della corte di Carlo Magno; assai probabilmente autore dei *Libri Carolini*; nonché vescovo d’Orléans dal 798 al 818 – nei suoi *Versus contra iudices*, figurano stoffe decorate orientali: *Mihi sunt vario fucata colore / pallia, quae misit, ut puto, torvus Arabs* (MGH, *Poetae*, I, 499: versi 211-212).

⁷⁶ WENTZEL 1962, p. 314 (“Löwe”), figg. 4-4a; BERTELLI 2000, p. 527 (“leonessa”); GAGETTI 2002f e GAGETTI 2016, pp. 108- 111.

bizantina⁷⁷. Due esempi, attribuiti a manifatture bizantine per la loro iconografia, sono qui sufficienti.

Il primo mostra la scena archetipica completa: la caccia imperiale, reduplicata ai lati di un albero al centro della composizione (fig. 10b), nella quale il *basileus* riccamente vestito – si noti, tra l'altro, una sorta di pseudo-*Sēnm-urw* sulla veste decorata con *clavi* e *orbiculi* – trafigge un leone con un colpo di lancia tra le fauci spalancate, mentre un cane, in corsa nella direzione opposta rispetto alla fiera, azzanna quest'ultima al ventre, dettaglio, questo, isolato nel nostro cammeo. Il frammento di sciamito⁷⁸ proviene dall'Abbazia di Mozac, dove avvolgeva le spoglie di sant'Austremoine, martire sotto Decio (250/251). Secondo una tradizione accolta da vari studiosi⁷⁹ il tessuto sarebbe stato donato nel 761 da Pipino il Breve (751-768), che l'avrebbe ricevuto dall'imperatore Costantino V (741-775). Tuttavia tale tradizione, che ha il pregio di fornire un preciso *terminus ante quem* per la fabbricazione della preziosa stoffa, risulta oggi basata su una leggenda creata nell'XI secolo, che antedata i fatti all'origine della dinastia, grazie all'omonimia tra il primo sovrano carolingio e il suo discendente Pipino II d'Aquitania (838-852), che effettivamente traslò le reliquie del santo nell'847/848⁸⁰, ciò che abbassa la datazione del tessuto alla prima metà del IX secolo. Date le dimensioni del frammento da Mozac – il diametro del medaglione è di circa 80 cm – e l'esistenza di altri frammenti dello stesso tessuto⁸¹, è probabile che si trattasse in origine di uno di quegli arazzi che venivano tesi tra colonne (*vela*), secondo un uso attestato da varie fonti per edifici sia ecclesiastici che secolari⁸².

⁷⁷ Per es., VON FALKE 1913, p. 46, fig. 63 (*clavi*); p. 55, fig. 72; p. 66, fig. 80; MARTINIANI-REBER 1986, n. 92, pp. 106-107 (*clavus* quadrato: un altro, identico, è al British Museum, inv. EA 17.173).

⁷⁸ Lyon, Musée historique des Tissus. Acquistato nel 1904 dall'abbazia di Saint-Calmin a Mozac. Lo sfondo è blu scuro con figure in rosso, giallo e azzurro. 73 x 71 cm. MARTINIANI-REBER 1986, n. 96, pp. 109-111; DURAND 2014.

⁷⁹ DE MICHEAUX 1963; MARTINIANI-REBER 1986, p. 111; MUTHESIUS 1992, pp. 239 e 242-243; MUTHESIUS 1997, pp. 68-70 e 146.

⁸⁰ STOCLET 2001, pp. 1092-1093. Un aggiornato dossier è in DURAND 2014.

⁸¹ Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv. 1416; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 2293. MARTINIANI-REBER 1986, n. 96, pp. 109-111, con bibliografia.

⁸² Il loro impiego non era tuttavia limitato a velare intercolumni, porte e finestre, ma si estendeva anche alla suddivisione di interni; cortine con funzioni architettoniche sono at-

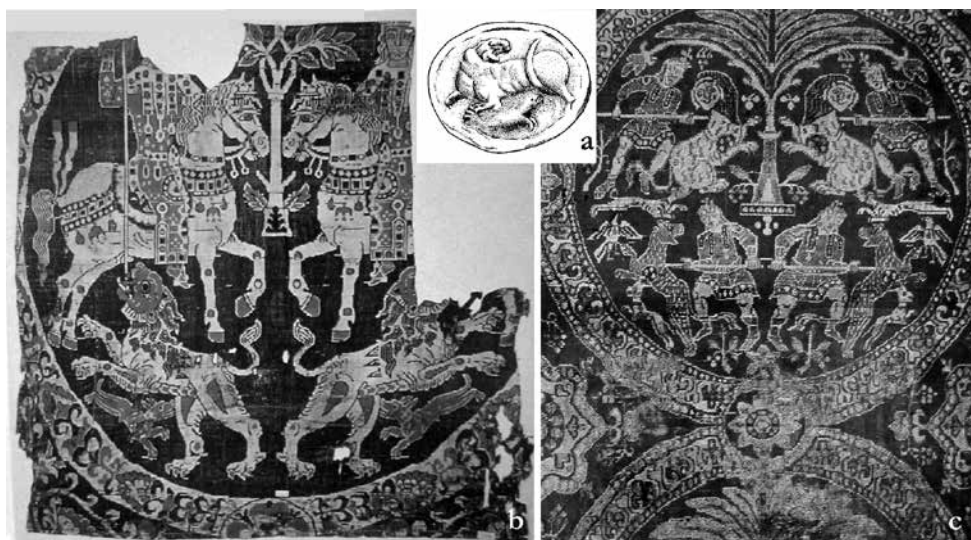


Fig. 10 - a. “Croce di Desiderio”. Cammeo vitreo con felino attaccato da un cane (disegno di M. Rapi); b. Lyon. Musée des Tissus. Abbaye de Mozac. Frammento di sciamito bizantino con imperatori alla caccia al leone, noto come “Sudario di san Austremonie” (da MARTINIANI-REBER 1986); c. Città del Vaticano. Musei Vaticani. Museo Sacro. Frammento di sciamito bizantino con battuta imperiale di caccia grossa (da MUTHESIUS 1997).

Il secondo sciamito, dal reliquiario dei sandali di Cristo⁸³ in Vaticano, mostra quattro cacciatori imperiali, con corona con piccola croce sopra la fronte (fig. 10c). I due in alto stanno trafiggendo con la lancia due leoni accosciati; i due più in basso stanno colpendo tra le scapole due pantere. Tutti i quattro sono aiutati da cani, ma solo quelli del registro inferiore stanno attaccando i felini – retrospicienti – al ventre, offrendo un ulteriore termine di paragone per il nostro cammeo, anche se gli animali corrono tutti nella medesima direzione.

testate anche per case private di livello sociale non particolarmente elevato: LIVINGSTONE 2009.

⁸³ Città del Vaticano, Museo Sacro. 42,2×34,7 cm. VOLBACH 1942, pp. 44-45, tav. XL (VIII sec. Bisanzio); MUTHESIUS 1997, p. 177, M40 (VIII o IX secolo. Bisanzio), con ulteriore bibliografia.

Per concludere, va ricordato che durante l'età carolingia il monastero di San Salvatore – Santa Giulia di Brescia era molto potente, anche in virtù di forti legami con la famiglia imperiale⁸⁴. L'imperatore Lotario I vi mise la figlia Gisla in convento (848); e lo stesso fece il suo successore Ludovico II con la propria, un'altra Gisla⁸⁵. Non va poi trascurato il fatto che, nella seconda metà del IX secolo, si succedettero a Brescia due vescovi franchi: Nothingus (844-863) e Antonius I (863-898)⁸⁶.

È pertanto verosimile che un ramo collaterale dell'importante canale di trasmissione di beni di lusso da/via Costantinopoli verso la corte carolingia raggiungesse anche Brescia nel corso del IX secolo.

Qui un committente di rango – forse uno dei due vescovi franchi? – ordinò la serie dei cammei vitrei monocromi per arricchire il nuovo *setting* della Croce di Desiderio, avendone a disposizione i modelli, tratti da pregiati tessuti di seta, e fornendoli a quello che mi piace quindi chiamare “atelier delle Stoffe Orientali”.

⁸⁴ Un documento della massima importanza è il cosiddetto “Codice liturgico-commemorativo” di Santa Giulia (Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. G. VI 7 = GEUENICH, LUDWIG 2000), compilato nell'856, forse in coincidenza della presenza a Brescia dell'imperatore Ludovico II. Esso contiene una lista dei nomi delle monache del convento di Santa Giulia, accompagnato ognuno dai nomi dei parenti che ve le avevano accompagnate (ff. 42v-43v): l'analisi prosopografica mostra che i sovrani carolingi controllavano strettamente il monastero attraverso la selezione delle badesse (che amministravano anche le ricche proprietà del monastero), spesso provenienti dalla casata stessa (D'ACUNTO 2001, p. 59).

⁸⁵ Sul f. 42v il codice riporta: “DOMNUS IMPERATOR LOTHARIUS TRADIDIT FILIAM SUAM DOMNAM GISLAM SECUNDUM ORDINEM SANCTAE REGULE / Domnus Hluduuicus imperator tradidit filiam suam Gisla” (GEUENICH, LUDWIG 2000, pp. 182-183).

⁸⁶ FAPPANI, TROVATI 1982, n. XL, pp. 71-72 (Nothingus); n. XLI, pp. 73-74 (Antonius I).

BIBLIOGRAFIA

- ALBAUM 1975 = L. I. ALBAUM, Живопись Афрасиаба, Ташкент 1975.
- ALTHAUS, SUTCLIFF 2006 = F. ALTHAUS, M. SUTCLIFF (edd.), *The Road to Byzantium. Luxury Arts of Antiquity. Catalogo della mostra (London, Hermitage Rooms in Seomerset House, 30 marzo - 3 settembre 2006)*, London 2006.
- ANDENNA 2001 = G. ANDENNA, *La vita e il ruolo del monastero*, in STRADIOTTI 2001, pp. 41-53.
- BERTELLI 2000 = C. BERTELLI, *Croce di Desiderio*, in C. BERTELLI, G. P. BROGIOLO (edd.), *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno. Catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 18 giugno - 19 novembre 2000)*, Milano 2000, n. 502, pp. 526-527.
- BHL = *Bibliotheca Hagiographica Latina, ediderunt Socii Bollandiani*, 1-2, Bruxelles 1898-1899, 1901.
- BISCOTTINI, SENA CHIESA 2012 = P. BISCOTTINI, G. SENA CHIESA (edd.), *Costantino 313 d.C., L'editto di Milano e il tempo della tolleranza. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012 - 17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo - 15 settembre 2013)*, Milano 2012.
- BOARDMAN 1987 = J. BOARDMAN, 'Very like a whale' - *Classical Sea Monsters*, in A. E. FARKAS, P. O. HARPER, E. B. HARRISON (edd.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers Presented in Honor of Edith Porada*, Mainz 1987, pp. 73-84, tavv. XXI-XXVI.
- BRAUN 1907 = J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg im Breisgau 1907.
- BUDNY 1984 = M. BUDNY, *The Anglo-Saxon Embroideries at Maaseik: Their Historical and Art-Historical Context*, in *Academiae Analecta* 35, 1984, pp. 55-113.
- CHAZELLE 1997 = C. CHAZELLE, *Archbishops Ebo and Hincmar of Reims and the Utrecht Psalter*, in *Speculum* 72, 1997, pp. 1055-1077.
- COMPARETI 2004 = M. COMPARETI, *Evidence of Mutual Exchange Between Byzantine and Sogdian Art*, in *La Persia e Bisanzio. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 14-18 ottobre 2002)*, pp. 865-922.
- COMPARETI 2005 = M. COMPARETI, *Sasanian Textile Art: An Iconographic Approach*, in *Studies on Persianate Societies* 3, 2005, pp. 143-163.
- COMPARETI 2006 = M. COMPARETI, *The So-called Senmurv in Iranian Art: A Reconsideration of an Old Theory*, in P. G. BORBONE, A. M. MENGOZZI, M. TOSCO

- (edd.), *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti*, Wiesbaden 2006, pp. 189-204.
- COMPARETI 2009 = M. COMPARETI, *Samarcanda centro del mondo. Proposta di lettura del ciclo pittorico di Afrāsyāb*, Milano-Udine, 2009.
- COMPARETI 2009-2010 = M. COMPARETI, 'Holy Animals' of Mazdeism in Iranian Arts: Ram, Eagle and Dog, in *Nāme-ye Irān-e Bāstān* 9, 2009-2010, pp. 27-42.
- COMPARETI 2011 = M. COMPARETI, s. v. *Afrāsiāb ii. Wall Paintings*, in *EIr*, edizione online, <http://www.iranicaonline.org/articles/afrasiab-ii-wall-paintings-2> (accessibile dal 28 luglio 2008; ultimo aggiornamento: 28 luglio 2011).
- COMPARETI 2013 = M. COMPARETI, *Due tessuti centrasiatici cosiddetti 'zandaniji' decorati con pseudo-Simurgh*, in M. COMPARETI, R. FAVARO (edd.), *Le spigolature dell'Onagro. Miscellanea composta per Gianroberto Scarcia in occasione dei suoi ottant'anni*, Venezia 2013, pp. 227-237.
- COMPARETI 2015 = M. COMPARETI, *Ancient Iranian Decorative Textiles: New Evidence from Archaeological Investigations and Private Collections*, in *The Silk Road* 13, 2015, pp. 36-44.
- COMPARETI 2016 = M. COMPARETI, *La raffigurazione della "gloria iranica" nell'arte persiana e la sua distinzione dall'uccello fenice/simurgh*, in *Rivista di Studi Indo-Mediterranei* 6, 2016, pp. 1-32.
- COMPARETI, CRISTOFORETTI 2012 = M. COMPARETI, S. CRISTOFORETTI, *Il fumo iranico della pipa di Perm*, in F. CREȚ CIURE, V. NOSILIA, A. PAVAN (edd.), *Multa & varia. Studi offerti a Maria Marcella Ferraccioli e Gianfranco Giraudo*, Milano 2012, pp. 239-250.
- CONTI 1992 = S. CONTI, *I materiali e le tecniche per la confezione e gli ornamenti della casula*, in *DOLCINI* 1992b, pp. 87-115.
- CRISTOFORETTI, SCARCIA 2013 = S. CRISTOFORETTI, G. SCARCIA, *Talking about Simurg and Tāq-i Bustān with Boris I. Marshak*, in P. LURJE, A. TORGEOV (edd.), *Согдийцы, их предшественники, современники и наследники, на основе материалов конференции «согдийцы дома и на чужбине», посвященной памяти Бориса Ильича Маршака (1933-2006) / Sogdians, Their Precursors, Contemporaries and Heirs, Based on Proceedings of the Conference "Sogdians at Home and Abroad" Held in Memory of Boris Marshak (1933-2006)*, Санкт-Петербург/St. Petersburg 2013, pp. 339-352.
- CUTLER 2009 = A. CUTLER, *Silver Across the Euphrates: Forms of Exchange Between Sasanian Persia and the Late Roman Empire*, in A. CUTLER, *Image Making in Byzantium, Sasanian Persia and the Early Muslim World*, Farnham-Burlington, pp. 9-37 (già pubblicato in *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte* 4, 1995, pp. 9-37).

- D'ACUNTO 2001 = N. D'ACUNTO, *Il codice memoriale e liturgico di Santa Giulia*, in STRADIOTTI 2001, pp. 55-59.
- DAR 1979 = S. R. DAR, *Toilet Trays from Gandhara and Beginning of Hellenism in Pakistan*, in *Journal of Central Asia* 2, 1979, pp. 141-184.
- DE GENNES 2004 = J. P. DE GENNES, *Les chevaliers du Saint-Sépulcre de Jérusalem: essai critique*, 1, *Origines et histoire générale de l'ordre*, Versailles 2004.
- DE MICHEAUX 1963 = R. DE MICHEAUX, *Le tissu dit de Mozac*, in *Bulletin de liaison du C.I.E.T.A.* 17, 1963, pp. 14-19.
- DE VRIENDT 2015 = F. DE VRIENDT, 'Alsengemme', amulette, bijou, relique: l'énigmatique 'Benoîte Affrique' de sainte Waudru à Mons, in *Revue du Nord* 407, 2015, pp. 747-776.
- DOLCINI 1992a = L. DOLCINI, *San Marco papa o Giovanni VIII. Nuove ipotesi per due sciamiti post-sassanidi e una confezione carolingia*, in DOLCINI 1992b, pp. 1-53.
- DOLCINI 1992b = L. DOLCINI (ed.), *La casula di San Marco papa. Sciamiti orientali alla corte carolingia*, Firenze 1992.
- DOMYO 1997 = M. DOMYO, *Late Sassanian Textile Designs in the Reliefs at Taq-i Bustan*, in *Bulletin de liaison du C.I.E.T.A.* 74, 1997, pp. 18-27.
- DRIJVERS 1992 = J. W. DRIJVERS, *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross*, Leiden-New York-København-Köln 1992.
- DUPONT 1962 = J. DUPONT, *Le linceul de saint-Remi*, in *Bulletin de liaison du C.I.E.T.A.* 15, 1962, pp. 38-50.
- DURAND 2014 = M. DURAND, *Suaire de saint Austremoine, dit aussi 'Suaire de Mozac'* (http://www.mtmad.fr/fr/Pages/TopNavigation/MUSEES_ET_COLLECTIONS/MT_Les_collections/Rechercher_une_oeuvre/mt-rechercher-oeuvre.aspx: accessibile dal 2014).
- EAA = *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale* (1-7), *Supplemento* 1970, *Atlante dei complessi figurati e degli ordini architettonici*, *Secondo Supplemento* 1971-1994 (1-5), *Atlante delle forme ceramiche* (1-2), Roma 1958-1997.
- EIr = E. YARSHATER (ed.), *Encyclopaedia Iranica. Printed version*, 1, London-Boston 1982-; Online version: New York, 1996- (<http://www.iranicaonline.org/>).
- ERDMANN 1937 = K. ERDMANN, *Das Datum des Tāk-i Bustān*, in *Ars Islamica* 4, 1937, pp. 79-97.
- Expedition Silk Road* 2014 = *Expedition Silk Road. Journey to the West: Treasures from the Hermitage. Catalogo della mostra (Amsterdam, 28 febbraio – 4 settembre 2014)*, Amsterdam 2014.
- FAPPANI, TROVATI 1982 = A. FAPPANI, F. TROVATI, *I vescovi di Brescia*, Brescia 1982.
- FRANCFORT 1979 = H. P. FRANCFORT, *Les palettes du Gandhāra*, Paris 1979.

- FREEMAN 2011 = CH. FREEMAN, *Holy Bones, Holy Dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe*, New Haven-London 2011.
- GAGETTI 2002a = E. GAGETTI, *Sardonice con Alsengemme: personaggio stante con asta*, in SENA CHIESA 2002a, n. 4, pp. 186-188.
- GAGETTI 2002b = E. GAGETTI, *Alsengemme: personaggio stante*, in SENA CHIESA 2002a, n. 44, pp. 206-207.
- GAGETTI 2002c = E. GAGETTI, *Personaggio maschile*, in SENA CHIESA 2002a, n. 8, pp. 190-192.
- GAGETTI 2002d = E. GAGETTI, *Uccello*, in SENA CHIESA 2002a, n. 7, pp. 189-190.
- GAGETTI 2002e = E. GAGETTI, *Animale fantastico*, in SENA CHIESA 2002a, n. 20, pp. 196-197.
- GAGETTI 2002f = E. GAGETTI, *Scena di caccia a un grande felino*, in SENA CHIESA 2002a, n. 2, pp. 185-186.
- GAGETTI 2003 = E. GAGETTI, 'Cernimus ... in gemmis insignibusque lapidibus mirae sculptoris arte ... formatas imagines'. L'ornato glittico dell'altare d'oro di Sant'Ambrogio, in *Archivio Storico Lombardo* 127, 2003, pp. 11-61.
- GAGETTI 2007 = E. GAGETTI, 'Ex Romano vitro splendentes lapilli'. Ricezione di iconografie della glittica ellenistico-romana in cammei vitrei altomedievali, in S. FORTUNELLI (ed.), *Sertum Perusinum Gemmae oblatum. Docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa*, Napoli 2007, pp. 161-196.
- GAGETTI 2010 = E. GAGETTI, *Sei Alsengemmen a Brescia*, in *Pallas* 83, 2010, pp. 55-97.
- GAGETTI 2012a = E. GAGETTI, *Croce di Ibligo-Invillino*, in BISCOTTINI, SENA CHIESA 2012, n. 203, p. 272.
- GAGETTI 2012b = E. GAGETTI, *Croce di Santa Maria in Valle*, in BISCOTTINI, SENA CHIESA 2012, n. 204, p. 273.
- GAGETTI 2014 = E. GAGETTI, *Exempla [...] plena dignitatis, plena antiquitatis. Langobardic Two-layer Glass Cameos and their Roman Imperial Models*, in M. NOVOTNÁ et alii (edd.), *Arts and Crafts over the Passage of Time (from the Bronze Age to Late Antiquity). Proceedings of the International Conference (Pezinok, 19-21 October 2012)*, *Anodos* 11, 2014, pp. 123-138.
- GAGETTI 2016 = E. GAGETTI, *Textiles as Iconographic Media Between Centres and Peripheries Over Time. The Case of the Early Mediaeval Glass Cameos of the "Atelier of the Oriental Fabrics" on the Cross of Desiderius in Brescia*, in M. NOVOTNÁ et al. (edd.), *Centre and Periphery over the Passage of Time (from the Bronze Age to Late Antiquity). Proceedings of the International Conference (Trnava, 17-19 October 2014)*, *Anodos* 12, 2016, pp. 89-117.

- GAGETTI c. s. = E. GAGETTI, *Magistra Romanitas? La matrice di Comacchio e la produzione di cammei vitrei a due strati a imitazione dell'antico*, in S. GELICHI, C. NEGRELLI, E. GRANDI (edd.), *Un emporio e la sua cattedrale. Gli scavi in piazza XX Settembre e Villaggio San Francesco a Comacchio*, Sesto Fiorentino, c. s.
- GANDERT 1955 = O. F. GANDERT, *Die Alsengemmen*, in *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission* 36, 1955, pp. 156-222, tavv. 23-33.
- GEUENICH, LUDWIG 2000 = D. GEUENICH, U. LUDWIG (edd.), *Der Memorial- und Liturgiecodex von San Salvatore / Santa Giulia in Brescia*, Hannover 2000.
- GHDINI 1995 = F. GHEDINI, *Cultura figurativa e trasmissione dei modelli. Le stoffe*, in *Rivista di Archeologia* 19, 1995, pp. 129-141.
- GHDINI 1996 = F. GHEDINI, *Le stoffe tessute e dipinte come fonte per la conoscenza della pittura antica*, in *Rivista di Archeologia* 20, 1996, pp. 101-118.
- GHDINI 1997 = E. F. GHEDINI, s. v. *Trasmissione delle iconografie. Grecia e mondo romano*, in *EAA*, suppl. 2 (1971-1994), 5, pp. 824-837.
- GNOLI 1999 = G. GNOLI, s. v. *Farr(ah)*, in *Elr*, edizione online (<http://www.iraniconline.org/articles/farrab>: accessibile dal 15 dicembre 1999).
- GOLDSCHMIDT 1914 = A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhundert*, 1, Berlin 1914.
- HARPER 1961 = P. O. HARPER, *The Senmurv*, in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York* 20, 1961, pp. 95-101.
- HERZFELD 1920 = E. HERZFELD, *Am Tor von Asien. Felsdenkmale aus Irans Heldenzeit*, Berlin 1920.
- IEROUSALIMSKAJA 1972 = A. A. IEROUSALIMSKAJA, Новая находка так называемого сасанидского шёлка с сенмурвами, in *Сообщения Государственного Эрмитажа* 34, 1972, pp. 11-15, disponibile online (<http://kronk.spb.ru/library/ierusalimskaya-aa-1972.htm>).
- IEROUSALIMSKAJA 1978 = A. A. IEROUSALIMSKAJA, *Le cafetan aux simourghs du tombeau de Mochtchevaja Balka (Caucase septentrional)*, in *Studia Iranica* 7, 1978, pp. 183-211.
- IEROUSALIMSKAJA 1996 = A. A. IEROUSALIMSKAJA, *Die Gräber der Moščevaja Balka. Frühmittelalterliche Funde an der nordkaukasischen Seidenstrasse*, München 1996.
- IEROUSALIMSKAJA, BORKOPP 1996 = A. A. IEROUSALIMSKAJA, B. BORKOPP, *Von China nach Byzanz. Frühmittelalterliche Seiden aus der Staatlichen Ermitage Sankt Petersburg. Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums*, München 1996.
- JOHNSON 1992 = M. J. JOHNSON, *Where Were Constantius I and Helena Buried?*, in *Latomus* 51, 1992, pp. 145-150.

- KOEHLER, MÜTERICH 1994 = W. KOEHLER, F. MÜTERICH (edd.), *Die Karolingischen Miniaturen*, 6.1, *Die Schule von Reims. Von den Anfängen bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts*, Berlin 1994.
- KORNBLUTH 1995 = G. KORNBLUTH, *Engraved Gems of the Carolingian Empire*, University Park (Pennsylvania) 1995.
- KORNBLUTH 1998-2002 = G. KORNBLUTH, *Bibliothèque Nationale MS Lat. 9383: Archaeology and Function of a Carolingian Treasure Binding*, in *Aachener Kunstblätter* 62, 1998-2002, pp. 185-200.
- Le Trésor de Saint-Denis* 1991 = *Le Trésor de Saint-Denis. Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 12 mars – 17 juin 1991)*, Paris 1991.
- Les Perses sassanides* 2006 = *Les Perses sassanides. Fastes d'un empire oublié (224-642). Catalogue d'exposition (Paris, Musée Cernuschi, 15 septembre – 30 décembre 2006)*, Paris-Suilly-la-Tour 2006.
- LIVINGSTONE 2009 = R. LIVINGSTONE, *Late Antique Household Textiles from the Village of Kellis in the Dakhleh Oasis*, in A. DE MOOR, C. FLUCK (edd.), *Clothing the House. Furnishing Textiles of the 1st Millennium AD from Egypt and Neighbouring Countries. Proceedings of the 5th Conference of the Research Group "Textiles From the Nile Valley"* (Antwerp, 6-7 October 2007), Tiel 2009, pp. 73-85.
- LO MUZIO 2002 = C. LO MUZIO, *L'artigianato di lusso nel Nord-Ovest di epoca indo-greca, saka e partica: i 'piattelli per cosmetici'*, in P. CALLIERI, A. FILIGENZI (edd.), *Il Maestro di Saidu Sharif. Alle origini dell'arte del Gandhara. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Brancaccio, 18 aprile – 21 luglio 2002)*, Roma 2002, pp. 77-83.
- LO MUZIO 2011 = C. LO MUZIO, *Gandharan Toilet Trays: Some Reflections on Chronology*, in *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 17, 2011, pp. 331-340.
- MARAZZI 2017 = F. MARAZZI, *Le fondazioni monastiche*, in G. P. BROGIOLO, F. MARAZZI, C. GIOSTRA (edd.), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia. Catalogo della mostra (Pavia-Napoli-San Pietroburgo, 2017-2018)*, Milano 2017, pp. 283-289.
- MARCADÉ 2008 = J. MARCADÉ, *À propos du groupe culturel de Lykosoura*, in *Ktema* 33, 2008, pp. 111-116.
- MARLOT 1647 = G. MARLOT, *Le tombeau du grand saint Rémy, apôtre titulaire des François. Ses translations miraculeuses, & les respects que nos Roys luy ont rendu en divers temps avec la cinquième translation designée pour la present année 1647*, Reims 1647.
- MARSHAK 2002a = B. I. MARSHAK, s. v. *Panjikant*, in *EIr*, edizione online, <http://www.iranicaonline.org/articles/panjikant> (accessibile dal 20 luglio 2002).

- MARSHAK 2002b = B. I. MARSHAK, *Legends, Tales and Fables in the Art of Sogdiana*, New York 2002.
- MARTINIANI-REBER 1986 = M. MARTINIANI-REBER, *Lyon, Musée Historique des Tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines, V^e-XI^e siècles*, Paris 1986.
- MARTINIANI-REBER 1992 = M. MARTINIANI-REBER, *Le rôle des étoffes dans le culte des reliques au Moyen Âge*, in *Bulletin de liaison du C.I.E.T.A.* 70, 1992, pp. 53-58.
- MESSINA 2007 = V. MESSINA (ed.), *Sulla via di Alessandro. Da Seleucia al Gandhāra. Catalogo della mostra (Torino, 27 febbraio – 27 marzo 2007)*, Cinisello Balsamo 2007.
- METZGER 2004 = C. METZGER, *Tissus et culte des reliques*, in *Tissus et vêtements dans l'Antiquité tardive. Actes du Colloque de l'Association pour l'Antiquité tardive (Lyon, 18-19 janvier 2003)*, *Antiquité tardive* 12, 2004, pp. 183-186.
- MGH = *Monumenta Germaniae Historica*, Hannoverae 1826-.
- MILLER 1979 = S. M. MILLER, *Two Groups of Thessalian Gold*, Berkeley-Los Angeles-London 1979.
- MODE 2006 = M. MODE, *Art and Ideology at Taq-i Bistan: The Armoured Equestrian*, in M. MODE, J. TUBACH (edd.), *Arms and Armour as Indicators of Cultural Transfer. The Steppes and the Ancient World from Hellenistic Times to the Early Middle Ages*, Wiesbaden 2006, pp. 393-413.
- MORIZOT 2008 = Y. MORIZOT, *La draperie de Despoïna*, in *Ktema* 33, 2008, pp. 201-209.
- MUTHESIUS 1992 = A. MUTHESIUS, *Silken Diplomacy*, in J. SHEPARD, S. FRANKLIN (edd.), *Byzantine Diplomacy, Papers from the Twenty-Fourth Spring Symposium of Byzantine Studies (Cambridge, March 1990)*, Aldershot 1992, pp. 237-248.
- MUTHESIUS 1997 = A. MUTHESIUS, *Byzantine Silk Weaving AD 400 to AD 1200*, Vienna 1997.
- NIKITIN, ROTH 1955 = A. NIKITIN, G. ROTH, *A New Seventh-Century Countermark with a Sogdian Inscription*, in *Numismatic Chronicle* 155, 1955, pp. 277-279.
- OISMÜLLER 1992 = B. OISMÜLLER, *Il ricamo con perle di Iohannis*, in *DOLCINI* 1992b, pp. 55-70.
- OVERLAET 1993 = B. OVERLAET (ed.), *Hofkunst van de Sassanieden. Het Perzische rijk tussen Rome en China [224-642]. Catalogo della mostra (Brussels, 1993)*, Brussels 1993.
- PERRUGOT 1993 = D. PERRUGOT, *La matrice de sceau carolingienne de Sens (Yonne)*, in *Archéologie Médiévale* 23, 1993, pp. 247-268.
- PLATZ-HORSTER 2012 = G. PLATZ-HORSTER, *Kleine Bilder – große Mythen. Antike Gemmen aus Augsburg*, Friedberg 2012.

- POHLE 2014 = F. POHLE (ed.), *Karl der Grosse. Orte der Macht. Catalogo della mostra (Aachen, 2014)*, Dresden 2014.
- PREZZOLINI 1992 = C. PREZZOLINI, *L'Abbazia di San Salvatore nel Medioevo e il culto delle reliquie*, in DOLCINI 1992b, pp. 137-167.
- PUTTRICH-REIGNARD 1934 = O. PUTTRICH-REIGNARD, *Die Glasfunde von Ktesiphon*. Ph.D. diss. Christian-Alberts Universität, Kiel.
- Sasanian Silver 1967 = *Sasanian Silver: Late Antique and Early Mediaeval Arts of Luxury from Iran. Catalogo della mostra (Ann Arbor, 1967)*, Ann Arbor 1967.
- SCHMEDDING 1978 = B. SCHMEDDING, *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz. Katalog*, Bern 1978.
- SCHMIDT 1980 = H. P. SCHMIDT, *The Sēnmurv. Of Birds and Dogs and Bats*, in *Persica* 9, 1980, pp. 1-85.
- SCHMIDT 2002 = H. P. SCHMIDT, s. v. *Simorg*, in *EIr*, edizione online, <http://www.iranicaonline.org/articles/simorg> (accessibile dal 16 agosto 2012).
- SCHULZE-DÖRLAMM 1990 = M. SCHULZE-DÖRLAMM, *Bemerkungen zu Alter und Funktion der Alseingemmen*, in *Archäologisches Korrespondenzblatt* 20, 1990, pp. 215-226.
- SENA CHIESA 2001 = G. SENA CHIESA, *La 'Croce di Desiderio'*, in STRADIOTTI 2001, pp. 355-369.
- SENA CHIESA 2002a = G. SENA CHIESA (ed.), *Gemme. Dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002.
- SENA CHIESA 2002b = G. SENA CHIESA, *'Sacra dactyliotheca': la Croce di Desiderio a Brescia ed il suo ornato glittico*, in SENA CHIESA 2002a, pp. 154-164.
- SHLOSSER 2005 = F. E. SHLOSSER, *Weaving a Precious Web. The Use of Textiles in Diplomacy*, in *Byzantinoslavica* 63, 2005, pp. 45-52.
- SNIJDER 1932 = G. A. S. SNIJDER, *Antique and Mediaeval Gems on Bookcovers at Utrecht*, in *The Art Bulletin* 14, 1932, pp. 5-52.
- SOUDAVAR 2010 = A. SOUDAVAR, s. v. *Farr(ah) ii. Iconography of farrāh/xʿarānah*, in *EIr*, edizione online, <http://www.iranicaonline.org/articles/farr-ii-iconography> (accessibile dal 24 agosto 2010).
- STIEGEMANN, WEMHOFF 1999 = CH. STIEGEMANN, M. WEMHOFF (edd.), 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. Catalogo della mostra (Paderborn, 1999)*, 1-3, Mainz 1999.
- STOCLET 2001 = A. STOCLET, *Pèpin dit 'le Bref': considerations sur son surnom et sa legende*, in *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 79, 2001, pp. 1057-1093.
- STRADIOTTI 2001 = R. STRADIOTTI (ed.), *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, Milano-Genève 2001.

- STRATMANN 1998 = M. STRATMANN (ed.), *Flodoard von Reims, Die Geschichte der Reimser Kirche, MGH, Scriptores*, 26, Hannover 1998.
- SUPERCHI, DONINI 2002 = M. SUPERCHI, A. DONINI, *La Croce di Desiderio: analisi gemmologica*, in SENA CHIESA 2002a, pp. 165-173.
- TANABE 1982 = K. TANABE, *Iconographical and Iconological Study on the Larger Iwan at Taq-i Bustan*, in *Bulletin of the Okayama Orient Museum* 2, 1982, pp. 61-113 (in giapponese con riassunto in inglese).
- TANABE 2006 = K. TANABE, *The Identification of the King of Kings in the Upper Register of the Larger Grotte, Taq-I Bustan: Ardashir III Restated*, in M. COMPARETI, P. RAFFETTA, G. SCARCIA (edd.), *Ērān ud Anērān. Studies Presented to Boris Il'ich Maršak on the Occasion of his 70th Birthday*, Venezia 2006, pp. 583-601.
- TREVER 1933 = K. V. TREVER, Собака-птица, Сэнмурв-Паскудж, in *Известия Государственной Академии истории материальной культуры* 45, 1933, pp. 293-328.
- TREVER 1938 = C. V. TREVER, *The Dog-Bird. Senmurv-Paskudj*, Leningrad 1938.
- TREVER 1964 = C. V. TREVER, *Tête de Senmurv en argent des collections de l'Ermitage*, in *Iranica antiqua* 4, 1964, pp. 162-170.
- VAN VILSTEREN 2014 = V. T. VAN VILSTEREN, *Langs Assen en Kiev naar Keulen? Overpeinzigen bijeen bijzondere Alsengem mit Drentse bodem*, in *Nieuwe Drenste Volksalmanak* 131, 2014, pp. 113-134.
- VOLBACH 1942 = W. F. VOLBACH, *I tessuti del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano 1942.
- VON FALKE 1913 = O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei: eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuterndem Texte*, 1, Berlin 1913.
- WACE 1934 = A. J. B. WACE, *The Veil of Despoina*, in *American Journal of Archaeology* 38, 1934, pp. 107-111.
- WENTZEL 1962 = H. WENTZEL, *Die 'Croce del re Desiderio' in Brescia und die Kameen aus Glas und Glaspaste im frühen und hohen Mittelalter*, in *Stucchi e mosaici alto medievali. Atti dell'ottavo Congresso di Studi sull'Arte dell'Alto Medioevo (Verona-Vicenza-Brescia, 1959)*, 1, *Lo stucco – Il mosaico – Studi vari*, Milano 1962, pp. 303-320.
- WENTZEL 1963 = H. WENTZEL, *Die Kameen aus Glas und Glaspaste an der Croce del Re Desiderio*, in *Archäologischer Anzeiger*, 1963, pp. 755-760.
- WENZEL 1988 = M. WENZEL, *Islamic Gold Sandwich Glass: Some Fragments in the David Collection, Copenhagen*, in *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 1, 1988, pp. 45-72.

WHITEHOUSE 2005 = D. WHITEHOUSE, *Sasanian and Post-Sasanian Glass in The Corning Museum of Glass*, Corning-Manchester 2005.

WILLIAMS, OGDEN 1994 = D. WILLIAMS, J. OGDEN, *Greek Gold. Jewelry of the Classical World. Catalogo della mostra (London-New York, 1994-1995)*, New York 1994.

L'ENKOLPION DI MARIA IMPERATRICE E IL CULTO DELLE RELIQUIE TRA LE NOBILISSIMAE FEMINAE

FEDERICO CARUSO

Il rinvenimento della tomba dell'imperatrice Maria, moglie di Onorio e figlia di Stilicone, è certamente una delle principali scoperte avvenute durante i lavori per la costruzione della nuova basilica di San Pietro in Vaticano. Il ritrovamento avvenne il 4 febbraio 1544 nell'area del transetto sinistro, dove sorgeva la rotonda di Santa Petronilla¹ (fig. 1). Il luogo designato dall'imperatore alla sepoltura della moglie Maria, data la vicinanza alla tomba dell'apostolo Pietro, si collocava in uno spazio di grande privilegio destinato a ospitare i membri della famiglia imperiale.

Data la ricchezza del corredo funerario, la notizia venne subito esaltata dai cronisti del tempo e da numerosi eruditi del XVI e XVII secolo² che ne descrissero l'entità in maniera ampia e dettagliata, sebbene non uniforme. L'analisi delle fonti e lo studio effettuati sulla sepoltura e sul monumento che

¹ Sulla tomba di Maria ed in generale sulla rotonda di Santa Petronilla è presente una vasta bibliografia, si vedano: DE BLAAUW 1994, pp. 466-467; DE ROSSI 1878 pp. 125-146; IDEM 1879, pp. 5-20; LIVERANI, WEILAND 1999; PAOLUCCI 2008, pp. 225-252 con bibliografia relativa.

² Tra questi si segnalano: Henricus Bullingerius, Iacobus Herculanus, Lucio Fauno, Tibertius Alphanus, Flaminio Vacca, Antonio Bosio, Francesco Cancellieri; per la bibliografia completa e di dettaglio si veda PAOLUCCI 2008, pp. 225 in nt. 4.

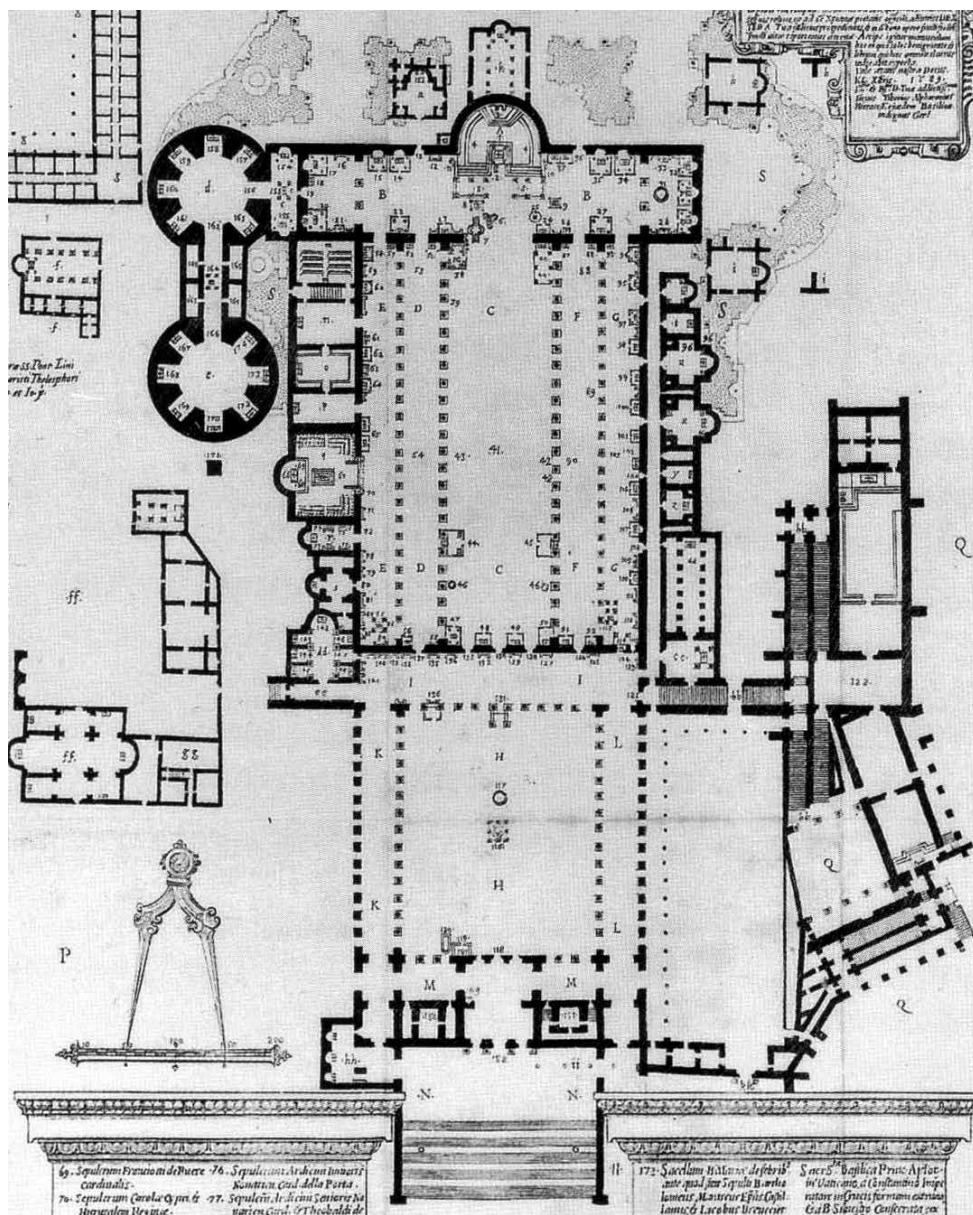


Fig. 1 - Pianta dell'antica basilica di San Pietro in Vaticano. Tiberius Alpharanus. 1589-1590.

la ospita condotti da Fabrizio Paolucci³ delineano con assoluta chiarezza lo stato delle ricerche. L'imperatrice Maria fu rinvenuta all'interno di una cassa realizzata in granito rosso, vestita in abiti ufficiali tessuti in oro⁴. Accanto al corpo della defunta era presente una grande quantità di oggetti di lusso: sulla destra era posto un cofanetto argenteo (45x22 cm) contenente trenta tra coppe e contenitori per profumi in cristallo di rocca, in agata e in altri materiali preziosi; sulla sinistra vi era un ulteriore cofanetto d'argento con circa 150 oggetti, tra cui spille, anelli e collane, arricchiti da pietre preziose – talvolta incise – come smeraldi, zaffiri e perle. In questa grande varietà di manufatti appartenenti al *mundus muliebris*⁵ c'erano anche un fermacapelli iscritto⁶ e la cosiddetta *bullā* dell'imperatrice Maria.

Di questo vero e proprio tesoro è rimasto bene poco: la *bullā*, oggi custodita presso il Museo del Louvre⁷ (fig. 2), e un *simpulum* in agata-sardonice⁸ (fig. 3), parte della collezione medicea già dal 1589 e conservato oggi al Museo degli Argenti di Firenze, che è stato identificato da Carlo Gasparri⁹ come uno dei vasi d'agata del corredo. Come evidenziato da Paolucci¹⁰, la maggior parte dei materiali, come metalli e pietre preziose, si prestarono per essere riutilizzati o fusi. Già dagli scritti antiquari¹¹, infatti, sappiamo che gran parte dei manufatti in oro venne fusa per volere di Paolo III¹²; si salvarono da questa sorte alcuni materiali non riutilizzabili come i cinque vasi d'aga-

³ *Ibidem*, pp. 225-252.

⁴ Sulla questione si veda *Ibidem*, p. 230 con bibliografia (nt. 39).

⁵ Come i *munera nuptio* di cui parla CL. CLAUDIANUS in *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, vv. 10-13 in FRINGS 1975.

⁶ Che insieme ad altri, contribuì all'identificazione della defunta grazie alla dedica: *Domini Honorius Domina Maria*.

⁷ Musée du Louvre, Département des Objects d'Art, OA. 9523, 1,3 x 1,8 cm.

⁸ Museo degli Argenti del Polo Museale Fiorentino, inv. Gemme n. 532 (1921), 12,7 x 5 cm.

⁹ GASPARRI 1975, p. 362 e PAOLUCCI 2008, p. 238, dai quali si apprende che nonostante la tipologia non rimandi alla Tarda Antichità, bensì ad altri esemplari bronzei in uso nel I d.C., è possibile che questi manufatti fossero stati tesaurizzati come oggetti di pregio per molte generazioni, così come già detto da CL. CLAUDIANUS, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, vv. 10-13 in FRINGS 1975.

¹⁰ PAOLUCCI 2008, pp. 238-239.

¹¹ Le fonti (*supra* nt. 2) in tal senso sono concordi.

¹² Stando ai resoconti, già solo dalla fusione degli abiti si ottennero circa 35-36 libbre di oro.



Fig. 2 - Paris. Musée du Louvre. L'enkolpion dell'imperatrice Maria (da ENSOLI, LA ROCCA 2000, p. 469).

ta (fig. 4), rintracciati da Giovanni Battista de Rossi¹³ grazie alla copia di un documento del XVI secolo¹⁴ appartenuto a Fulvio Orsini¹⁵.

La cosiddetta *bulla*, per la sua unicità e per la raffinata qualità della manifattura, è stata oggetto di numerosi studi¹⁶ che ne hanno descritto forma e funzione. Si tratta di un pendente in oro con quattro smeraldi quadrangolari, cinque



Fig. 3 - Firenze. Museo degli Argenti. *Simpulum* in agata (da www.culturaitalia.it).

¹³ DE ROSSI 1863a, pp. 53-56.

¹⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod. Vat.* 3439.

¹⁵ A questi cinque esemplari si aggiungeva un sesto documentato in un altro codice, si veda PAOLUCCI 2008, pp. 236-237.

¹⁶ MAZZUCHELLI 1819; DE ROSSI 1863a, pp. 53-56; MONTESQUIOU-FEZENSAC 1937, p. 202; PARROT, ADHÉMAR 1967, n. 234; LECLERCQ 1907, coll. 1795ss.; GABORIT 1978, n. 279, p. 306; BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 145; GABORIT-CHOPIN 2000, n. 70, pp. 468-469; GAGETTI 2003, n. 399, p. 441; PAOLUCCI 2006, n. III.8, pp. 159-161; GAGETTI 2012, n. 72, p. 208.

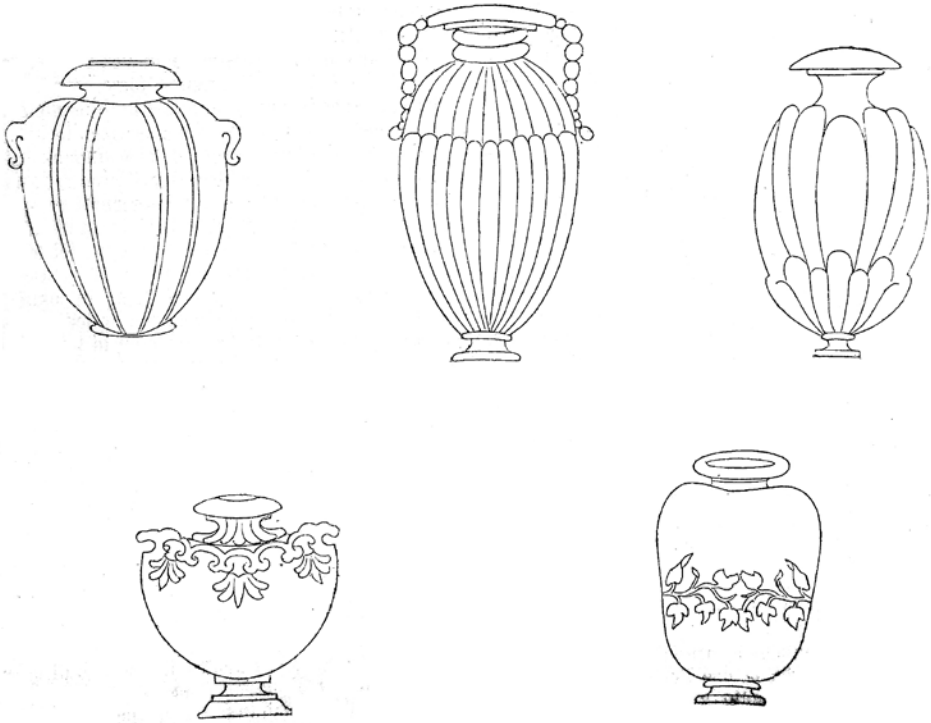


Fig. 4 - Disegno dei cinque vasi in agata contenuti all'interno del corredo (da DE ROSSI 1863a, p. 54).

coppie di granati e due cammei in corniola iscritti con lettere in rilievo¹⁷. Su entrambi i lati il testo è disposto in modo da formare un cristogramma. I bracci della croce a loro volta diramano da un ulteriore elemento cruciforme¹⁸. I due cammei costituiscono di fatto le valve di un *enkolpion*, ovvero un reliquiario portatile.

¹⁷ Per l'analisi dettagliata del pendente si vedano GAGETTI 2003, n. 399, p. 441 e GAGETTI 2012, n. 72, p. 28.

¹⁸ Le dimensioni ridotte non permettono di comprendere con chiarezza se si tratti di un ulteriore monogramma costantiniano o di una *crux ansata*, simbolo tra l'altro utilizzato con valore protettivo e di amuleto così come evidenziano alcuni esemplari orientali. Sembra

Rispettivamente, sui due lati si legge:

HON+ORI(us)/ MARIA/ STEL+ICHO/ SER+HNA/ VIVA+TIS
STEL+ICHO/ SERENA/ ThERM+ANTIA/ EYCHERI(us)/ VIVA+TIS

Nel pendente si riportano i nomi dei membri della famiglia di Maria: il marito Onorio, il padre Stilicone, la madre Serena, il fratello Eucherio e la sorella Termanzia. Se si analizza il gioiello sul piano grafico è possibile notare che l'occhiello della lettera *P* (*rho*) è formato su un verso dalle lettere che compongono il nome di Maria e sull'altro da quelle della madre Serena. Come sottolineato da Elisabetta Galletti¹⁹, da un punto di vista morfologico la presenza di caratteri dell'alfabeto greco²⁰ potrebbe essere ricondotta alla mano di un artefice orientale, benché rimanga suggestiva l'ipotesi secondo la quale il gioiello sarebbe stato prodotto a Milano, capitale dell'impero d'occidente fino al 402²¹ e sede delle nozze tra Onorio e Maria nell'anno 398²² (fig. 5). Ad ogni modo l'*enkolpion* fu confezionato tra il 398 ed il 407-408, periodo intorno al quale si colloca la morte dell'imperatrice coniuge²³.

Questa tipologia di manufatto risulta essere molto in voga nella tarda antichità, e in questo caso l'oggetto combina due simboli estremamente significativi del primo cristianesimo: il cristogramma e l'*acclamatio*. L'emblema della vittoria di Cristo sulla morte, interpretato dal monogramma costantiniano, è rafforzato dall'acclamazione *vivatis*, che sembra acquisire una duplice sfaccettatura augurale nei confronti di chi, come i coniugi e la famiglia imperiale, vive e guida l'*Orbis Christianus*. In quest'accezione, i nomi che

possano appartenere a questo gruppo alcuni oggetti studiati da SPIER 2007, nn. 664-665, provenienti dall'area egizia e siro-palestinese.

¹⁹ GAGETTI 2003, n. 399, p. 441.

²⁰ L'*H* (*eta*) si presenta di carattere maiuscolo in SERHNA, mentre in EYCHERIUS viene utilizzata la *ypsilon*.

²¹ Questa proposta risulta compatibile con l'attribuzione del monile al *mundus muliebris* della defunta.

²² Ai doni di nozze si ricollega anche il celebre cammeo Rothschild, sulla questione si veda SANDE 2001, pp. 145-158.

²³ Stando a ZONARAS, Ἐπιτομή Ἱστορίων, 13, 21, 2, in DINDORF 1866-1875, Maria morì non molto prima del consolato di Anicio Auchenio Basso e Flavio Filippo, in carica nel 408.

compongono il monogramma sostituiscono e reinterpretano il simbolo della croce e della vittoria.

Come si accennava, il pezzo nella sua unicità può essere confrontato con altre forme tipologiche: gli anelli iscritti, le gemme incise o ancora i sigilli firmati con i monogrammi dei loro possessori. Già lo studio sulle gemme tardoantiche e paleocristiane di Jeffrey Spier²⁴ ha mostrato tendenze e prassi dei materiali corredati da brevi e peculiari formulari, dai quali l'*enkolpion* di Maria, tra l'altro, non differisce²⁵.

Gli studi compiuti sul pendente dell'imperatrice hanno inoltre permesso di identificare con chiarezza le vicende collezionistiche che ne hanno garantito la conservazione fino ai giorni nostri²⁶. In sintesi, nonostante il corredo appena rinvenuto fosse stato consegnato a papa Paolo III, la *bull*a venne probabilmente donata dal pontefice al suo vicario generale Filippo Archinti. Di ciò ci dà notizia Pietro Mazzucchelli²⁷ che nel 1806 documenta con accuratezza l'apertura del gioiello, per volere del suo proprietario il conte don Abondio della Torre di Rezzonico²⁸, redigendo un resoconto dal quale emergono alcuni dati significativi riguardo alla sua storia e alla sua funzione.



Fig. 5 - Paris. Collezione Rothschild. Cammeo Rothschild. Ritratto di Onorio e Maria (da SANDE 2001, p. 146).

²⁴ SPIER 2007.

²⁵ La formula «*vivas in deo*» è quella che ricorre con maggiore frequenza, mentre per quel che riguarda gli elementi iconografici risulta generalizzato l'impiego del cristogramma, del pesce (o dell'acrostico *ΙΧΘΥΣ*) e del buon pastore.

²⁶ Sappiamo che il pendente fu proprietà del vicario generale di Paolo III Filippo Archinti, poi dell'archeologo milanese Felice Caronni e sempre in area lombarda del conte Abondio della Torre di Rezzonico ed ancora nella collezione Trivulzio; da qui, passando per la famiglia Montesquiou-Fezensac, giunse in Francia ed infine fu donato al Musée du Louvre.

²⁷ MAZZUCHELLI 1819.

²⁸ *Ibidem*, pp. 3-4.

Inoltre, si evince che l'Archinti aveva aggiunto all'interno dell'oggetto alcune reliquie a lui care, descrivendole in due piccole schedule (fig. 6), una in carta di lino e l'altra in pergamena²⁹. Al momento della riapertura, infatti, Mazzucchelli rende noto di aver ritrovato le quattro reliquie³⁰ preannunciate mescolate ad un mastice «che all'odorato rese una esalazione di muschio». A ciò aggiunge una breve postilla sulla natura del contenuto originario³¹:

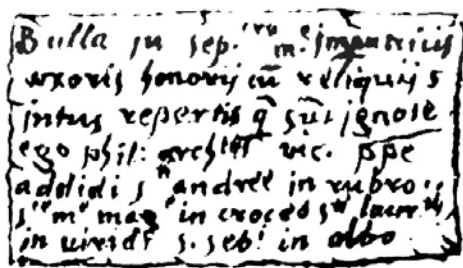


Fig. 6 - Copia della schedula in carta di lino inserita nell'*enkolpion* (da MAZZUCHELLI 1819, p. 1).

Inoltre vi si trovò una specie di terra fosca tirante al color rossigno in granelli consistenti del peso poco più di due grani³², avente odore, e anche più forte sapore di muschio. Questa dovrebbe essere un avanzo delle Reliquie state racchiuse originariamente nella Bolla stessa, ed accennate per incognite dal Vicario Pontificio Archinto.

Non è possibile stabilire sulla base di questa testimonianza se il riempimento in questione fosse da attribuire già alla prima fase, così come non è da escludere, precisa Isabella Baldini³³, che potesse trattarsi del residuo del mastice di sostegno alla lamina, con il quale condivideva l'odore di muschio. Tuttavia, qualora si reputasse genuina l'interpretazione del Mazzucchelli, la presenza all'interno dell'*enkolpion* di granuli di terra sarebbe probabilmente

²⁹ Il testo delle due schedule è stato riportato da MAZZUCHELLI 1819, p. 4; il testo era replicato in entrambe ed in quella completa, in carta di lino, si leggeva: «*Bulla in sepulcro mariae Imperatricis uxoris honorij cum reliquijs intus repertis que sunt ignote ego philippus archintus uicarius pape addidi sancti andree in rubeo sancte marie magdalene in croceo santi laurentij in uiridi sancti sebastiani in albo*».

³⁰ Furono probabilmente inserite attraverso un foro praticato su uno dei castoni e distinte le une dalle altre per mezzo di nastri di colore differente, *Ibidem*, pp. 4-5.

³¹ *Ibidem*, p. 7.

³² Tra 80 e 104 milligrammi.

³³ BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 145.

da ricollegare ad una reliquia proveniente dalla Terra Santa; si tratterebbe pertanto di una delle primissime attestazioni in tal senso.

Il pendente di Maria e gli *enkolpia* in generale derivano, per forme e funzioni, dai φυλακτήρια, amuleti protettivi già ampiamente attestati nell'ambito degli ornamenti ad uso personale relativi ai culti tradizionali³⁴. Si trova testimonianza di questa pratica nella documentazione giuridica che ne regola l'impiego. Tra le fonti del periodo tardoantico, il XXXVI canone del sinodo provinciale di Laodicea del 363 circa, ad esempio, intende limitare l'uso di oggetti appartenenti a questa tipologia³⁵:

Quod non oporteat, qui sunt sacrati, vel Clerici esse magos, vel incantatores, vel mathematicos, vel astrologos, vel facere ae quae dicuntur amumuleta, quae quidem sunt ipsarum animarum vincula, eos autem qui ferunt, ejici ex Ecclesia jussimus.

Un'ulteriore e significativa attestazione della diffusione degli *enkolpia* nella *pars orientalis* dell'impero proviene dal βίος di Macrina³⁶, sorella di Basilio di Cesarea e di Gregorio di Nissa. Quest'ultimo, redattore dell'opera dedicata alla santa, descrive un episodio autobiografico legato alla preparazione del corpo della defunta, cui partecipò insieme a Veziana, una nobile donna vicina a Macrina³⁷:

Veziana, cui abbiamo accennato, adornava personalmente il santo capo. Mentre adempiva questo ufficio, accostata la mano al collo della defunta, si rivolse a me e disse: «Ecco di che specie è l'ornamento che è appeso al suo collo». Nel pronunciare queste parole, aprì dal di dietro il fermaglio, tese la mano e mi mostrò una croce di ferro e un anello del medesimo metallo. Due oggetti, che, attaccati ad un cordone sottile, la vergine portava sempre sul cuore. Allora, io: «Comune sia la proprietà. Custodisci tu la croce, l'anello costituirà per me sufficiente eredità». Sul suggello era impressa una croce. La donna, tenendo fisso lo sguardo su di esso, mi parlò di nuovo: «Una scelta oculata, la tua. Il castone dell'anello è cavo e contiene un frammento di legno della vita.

³⁴ LEONE 2008, pp. 639-640.

³⁵ MANSI 1759, vol. II, col. 579.

³⁶ GIANNARELLI 1988, p. 138 e nt. 4.

³⁷ GREG. NYS., *De vita s. Macrinae* = PG, XLVI, col. 989 = MAROTTA 1989.

La croce marcata all'esterno sta, appunto, a significare la sacra reliquia che è celata all'interno».

La mano di Veziana, dunque, rimarca la natura preziosa dell'oggetto che Macrina porta al collo. Non si tratta di monili preziosi, bensì di due semplici ornamenti in ferro legati al collo della donna tramite un laccetto sottile: una croce e un anello di ferro. Gregorio sceglie di tenere per sé l'anello e di lasciare la croce a Veziana, che si sofferma sulla decorazione esterna e sul contenuto ivi custodito, precisandone la provenienza *ἐκ τοῦ ξύλου τῆς ζωῆς*. Benché sia esplicitato solamente il contenuto dell'anello, evidenzia Giorgio Leone³⁸, non si può escludere la possibilità che anche il pettorale cruciforme potesse essere un ricettacolo per reliquie.

Come già testimoniato dalla letteratura coeva³⁹, a partire dalla metà del IV secolo il culto delle reliquie della Croce si era diffuso in modo capillare in tutto il mondo cristiano antico; ne è prova il viaggio in Terra Santa di Elena, principale *sponsor* di questa devozione. L'Augusta diviene il modello da imitare per le *matronae* romane che dedicheranno la propria vita al pellegrinaggio e all'ascesi per mezzo della carità e dell'evergetismo come Melania Seniore, Melania Juniore, Paola, Egeria ed Aelia Eudocia⁴⁰.

Anche la semplicità e la condotta di vita austera di Macrina dovevano rappresentare esempi da seguire, e la manifattura povera dei due monili in ferro esaltati da Veziana amplifica le qualità morali cristiane della santa, ribadite a più riprese da Gregorio di Nissa. Differiscono da questa accezione autentica del primo cristianesimo alcuni significativi esemplari di oreficeria come il pettorale cruciforme rinvenuto a Roma presso San Lorenzo fuori le mura⁴¹ (fig. 7), nel quale anche le formule utilizzate sono sintomatiche delle varianti tardive sul piano del significato⁴². Oltre che per la funzione di reliquiario e per la presenza dell'elemento in lingua greca, l'*enkolpion* di San Lorenzo si avvicina a quello dell'imperatrice Maria per la preziosità del materiale ado-

³⁸ LEONE 2008, p. 668.

³⁹ FROLOW 1961 e FROLOW 1965; DI BERARDO 1994, pp. 545-546.

⁴⁰ PALUMBO 1999, pp. 93-103; GIANNARELLI 1999, pp. 50-63; MÉNAGER 2011, pp. 24-34.

⁴¹ DE ROSSI 1863b, pp. 31-32; LECLERCQ 1914, t. 3,2, col. 3254, fig. 3501.

⁴² Su di un lato si legge *EMMANOYHΛ NOBISCUM DEUS* e sull'altro *CRUX EST VITA MIHI MORS INIMICE TIBI*.

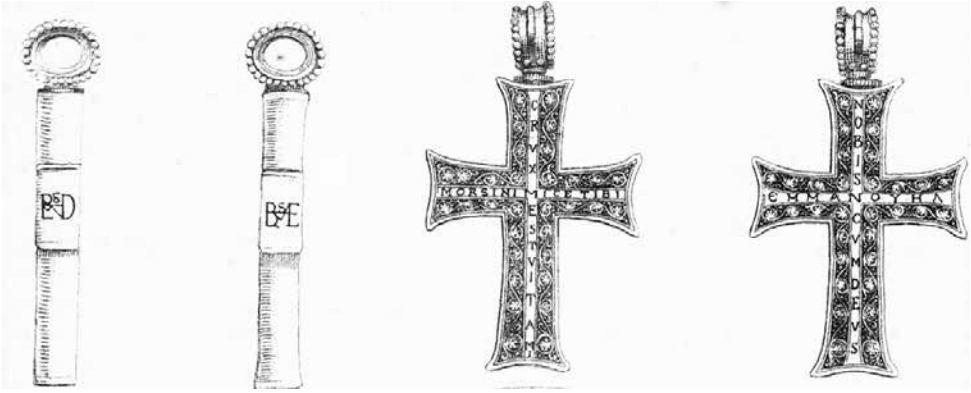


Fig. 7 - Pettorale cruciforme rinvenuto presso San Lorenzo Fuori le Mura (da DE ROSSI 1863b, pp. 31-32).

perato e per la rappresentazione grafica del nome del proprietario, qui posto nello spessore delle estremità patenti e rappresentato come monogramma.

Chiaramente, non è trascurabile che la forma e la decorazione degli *enkolpia* siano spesso in accordo con le reliquie ivi contenute. Nel IX secolo, la definizione del lemma fornita da Anastasio Bibliotecario⁴³ riassume le funzioni e le peculiarità di un oggetto che, di solito, predilige i frammenti della Vera Croce⁴⁴, ma che di fatto si estende anche ad altre reliquie:

Crucem cum pretioso ligno, vel cum reliquiis sanctorum ante pectus portare suspensam ad collum, hoc est, quod vocant Enkolpium.

Anche questa seconda accezione, di ricettacolo per reliquie dei santi, trova riscontro nelle fonti letterarie, secondo quanto si legge nel passo di Ottato di Milevi nel *De schismate Donatistarum*⁴⁵:

⁴³ ANASTASIUS BIBL., *Opera omnia, Interpretatio Synodi VIII Generalis ad. act. V*, in *PL CXXIX*, coll. 78-79.

⁴⁴ FROLOW 1961 e FROLOW 1965; DI BERARDO 1994, pp. 545-546.

⁴⁵ OPTATUS MIL., *De schismate Donatistarum*, 1. 16, in *PL I*, col. 917.

XVI Lucillae adversus Caecilianum rixae.

Hoc apud Carthaginem post ordinationem Caeciliani factum esse, nemo est qui nesciat: per Lucillam scilicet, nescio quam foeminam factiosam: quae ante concussam persecutionis turbinibus pacem, dum adhuc in tranquillo esset Ecclesia, cum correptionem archidiaconi Caeciliani ferre non posset: quae ante spiritalem cibum et potum, os nescio cuius martyris, si tamen martyris, libare dicebatur: et cum praeponeret calici salutari os nescio cuius hominis mortui, et si martyris, sed necdum vindicati, correpta cum confusione, discessit irata. Irascenti et docenti, ne disciplinae succumberet, occurrit subito persecutionis enata tempestas.

L'avvertimento dell'arcidiacono Ceciliano nei confronti di Lucilla, donatista cartaginese, scaturisce dall'atto di baciare la reliquia di un martire non ancora riconosciuto ufficialmente come tale dalla Chiesa. Il gesto viene eseguito durante il rito eucaristico suggerendo, secondo Leclercq⁴⁶, l'ipotesi che le reliquie fossero contenute all'interno di un *enkolpion* in possesso della donna.

Tuttavia, com'è noto, il concetto di reliquia nel mondo antico può assumere sfumature differenti, indicando una classe eterogenea di tipologie di oggetti che comprende, fra le altre, quella delle reliquie *ex contactu*, rese tali dal contatto con la materia santa. In questo senso è possibile allargare lo spettro di indagine ai materiali noti come eulogie.

Il viaggio di Egeria⁴⁷ nei luoghi santi della vita di Cristo, compiuto tra il 381 e il 384, rammenta la consuetudine dei pellegrini di portare con sé oggetti – letteralmente benedizioni – provenienti dai luoghi visitati, in particolare dalla Terra Santa. Egeria riceve dai monaci che la ospitavano delle eulogie provenienti dai frutti dei loro giardini nell'area del Sinai e presso il monte Nebo⁴⁸. Tra le pratiche devozionali, la raccolta delle benedizioni rappresenta un fenomeno di lunga durata se si considera che a questa classe appartengono le sedici ampolle di Teodolinda (570-627), come quelle in cui erano contenute l'Ἑλαιὸν ζύλου ζωῆς τῶν ἁγίων Χριστοῦ τόπων e l'Εὐλογία Κ(υρίου) τῶν ἁγίων τόπων⁴⁹ (fig. 8). Lo specifico interesse mostrato dalla regina longobarda nel procurarsi preziose memorie dai luoghi santi, inclusi gli

⁴⁶ LECLERCQ 1907, coll. 1795ss.

⁴⁷ SINISCALCO, SCARAMPI 2000.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 24, 38, 45, 52-53.

⁴⁹ BAGATTI 1954 pp. 303-306; TESTINI 1980, p. 490.

oli prelevati dalle tombe dei martiri romani menzionati nella *Notula oleorum*⁵⁰, traccia senza soluzione di continuità un filo diretto con la prassi devozionale cristallizzatasi tra *nobilissimae feminae* già nella prima metà IV secolo.

Come nei casi citati di Egeria e Teodolinda, accade spesso che le eulogie provengano dai luoghi della vita di Cristo ed è per tale motivo che tra queste siano molto diffuse le terre prelevate da Gerusalemme, dalla Samaria o, ancora, le sabbie del fiume Giordano. Altre volte, come accennato, si tratta di pietre, acqua, frutti ed oli, raccolti e custoditi all'interno di ampole di terracotta o, talvolta, di metallo. Tra le consuetudini dei pellegrini già a

partire dalla seconda metà del IV secolo, riporta Michele Piccirillo⁵¹, c'era quella di portare con sé un piccolo pezzo della pietra del Calvario oppure qualche granulo di terra del Santo Sepolcro. Infatti, per quel che concerne il Golgota, sono archeologicamente noti due manufatti pertinenti a questa tipologia dei quali viene precisata l'origine «dalla Roccia del Santo Calvario» per mezzo di un'iscrizione in lingua greca; uno proviene da Dor, città portuale a nord di Cesarea situata sulla costa palestinese, mentre l'altro esemplare è stato rinvenuto presso la chiesa della *Theotokos* del Monte Garizim⁵².



Fig. 8 - Bobbio. Museo dell'Abbazia di San Colombano. Ampolla in metallo dalla Terra Santa (da www.holysepulchre.custodia.org).

⁵⁰ Si rimanda a VALENTINI, ZUCCHETTI 1942, pp. 35-47 per il testo. La bibliografia sulla notula è stata raccolta in GATTO 2005, pp. 57-110.

⁵¹ PICCIRILLO 2008, p. 4.

⁵² *Ibidem*, p. 4; e in generale sull'argomento si veda PICCIRILLO 2007.

Sulle eulogie provenienti dal Santo Sepolcro, invece, è d'ausilio la descrizione dell'*Itinerarium Antonini Placentini*⁵³:

Osculantes proni in terram ingressi sumus in sanctam civitatem, in qua adorantes monumentum domini. Quod monumentum de petra est excisum et [...] potus ex ipsa petra excisus, ubi corpus domini Iesu Christi positum fuit. Lucerna aerea, quae in tempore ad caput ipsius posita fuit, ibidem ardet die notuque, ex qua benedictionem tulimus, et recomposuimus eam. In quod momentum de foris terra mittitur et ingredienti benedictionem exinde tollunt. Lapis, unde clausum momentum, ante os monumenti. Color vero de petra quae excisa est de petra Golgotha. Nam ipsa petra ornata ex auro et gemmis. Nam petra monumenti velut molaris est. Ornamenta infinita: in virgis ferreis pendentes brachialia, dextralia, murenulae, anuli, capitulares, cingella gyrata, baltei, coronae imperatorum ex auro et gemmis ornamenta de imperatricibus. Ipsum monumentum sic quasi in modum metae coopertum ex argento [...] sub soles aureos. Ante monumentum altarium est positum.

In questo caso l'Anonimo Piacentino rende nota l'usanza di introdurre terra dall'esterno e di seguito raccogliarla nella sua nuova forma di *benedictio*. È singolare il processo, descritto dallo stesso autore, che culmina con la santificazione delle *ampullae* poste a contatto con in legno della croce⁵⁴:

De Golgotha usque ubi inventa est crux, sunt gressus quinquaginta. In basilica Constantini cohaerente circa monumentum vel Golgotha, in atrio ipsius basilicae est cubiculum ubi lignum crucis reconditum est, quod adoravimus et osculavimus. Nam et titulum qui ad caput domini positus erat, in quo scriptum erat: hic est rex Iudaeorum, vidi et in manu mea tenui et osculatus sum. Quod lignum crucis de nuce est. Procedente sancta cruce ad adorandum de cubiculo suo et veniente in atrium ubi adoratur, eadem hora stella apparet in coelo et venit super locum ubi crux residet et tum adoratur crux, stat super eam affertur oleum ad benedicendum, ampullae modicae. Hora, qua tetigerit lignum crucis oram ampullae mox ebulliscit oleum fortis et si non clauditur citius, totum refundat foris.

⁵³ *Itinerarium Antonini Placentini*, lib. I, cap. 18, in GILDEMEISTER 1889 p. 13, per l'*Itinerarium* si vedano anche GEYER 1898 e MILANI 1977.

⁵⁴ *Itinerarium Antonini Placentini*, lib. I, cap. 20, in GILDEMEISTER 1889 pp. 14-15.

Anche Gregorio di Tours conferma questa pratica, facendo esplicito riferimento alle proprietà curative delle *tortulae* realizzate con una combinazione di acqua, polvere e terra del Santo Sepolcro⁵⁵:

Prodit et ex monumento quo dominicum iacuit corpus mira virtus, quod saepius terra naturali candore radiante repletur, et exinde iterum ablata aqua conspergitur, de qua tortulae parvulae formantur, ac diversas mundi partes transmittuntur, de quibus plerumque infirmi sanitates hauriunt. Illud est tripudiabile, quod saepissime accessus serpentium vitam.

L'eulogia dunque non è propriamente una reliquia, bensì una testimonianza di un luogo santo in cui Dio si è manifestato, una *pars pro toto*, riprendendo una definizione di Coccopalmerio⁵⁶. Stando alle fonti elencate, sembrerebbe plausibile ipotizzare che i contenitori comunemente utilizzati per la terra proveniente dai luoghi santi siano le *ampullae*⁵⁷, come quelle di Egeria, di Teodolinda o quelle di Abu Mina⁵⁸ e non un gli *enkolpia*, spesso associati per forma e decorazione alla croce.

La grande varietà di fonti a disposizione, tuttavia, in questo caso mette in evidenza i limiti di una classificazione che abbini forma e funzione, struttura e contenuto. Ciò che invece sembra delinarsi con chiarezza è il ruolo primario rivestito delle donne di alto rango nei confronti delle reliquie e della loro importazione.

Alla metà del IV secolo il pellegrinaggio in Terra Santa di Aelia Eudocia, moglie di Teodosio II, culmina nella raccolta sistematica di reliquie. Una placchetta eburnea, conservata a Treviri, secondo alcune proposte interpretative⁵⁹ sarebbe da ricollegare all'attività dell'Augusta o di un'altra imperatrice. La scena di *Reliquienprozession* illustra l'arrivo delle sacre spoglie per la dedica di un nuovo edificio ecclesiastico. La raffigurazione (fig. 9) si configura come un *adventus*, dove le reliquie trasportate sul carro da due membri della gerarchia ecclesiastica vengono accolte dall'imperatrice a ridosso della chiesa,

⁵⁵ GREGORIUS TURON., *De gloria martyrum*, in PL LXXI, coll. 705-706.

⁵⁶ COCCOPALMERIO 2001, pp. 10-11.

⁵⁷ GRABAR 1958.

⁵⁸ PATTERSON SEVCENKO 1979, pp. 576-578, in particolare nn. 515-516.

⁵⁹ Riassunte in KRITZINGER 2011, pp. 44-47.

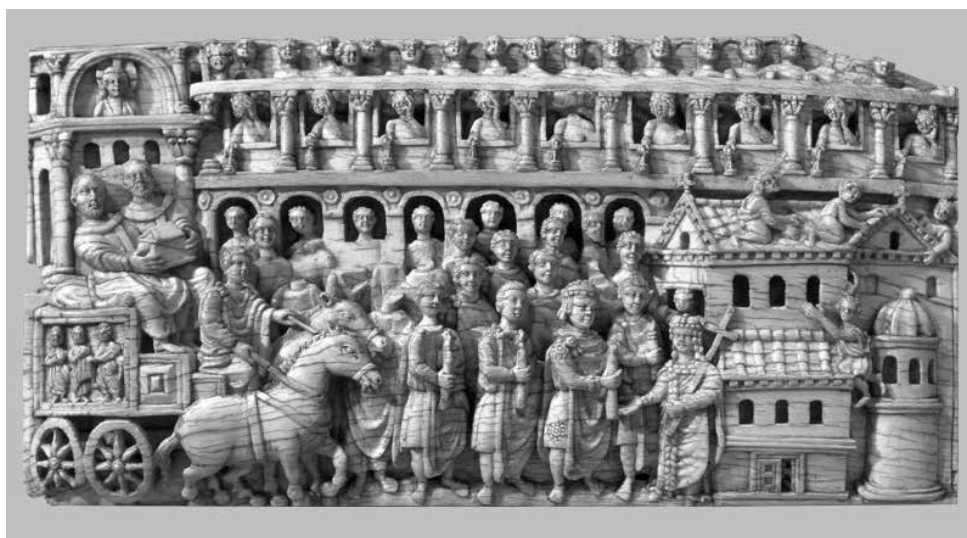


Fig. 9 - Trier. Domschatz. Placchetta eburnea della Reliquienprozession (Foto A. Munchow) (www.dominformation.de/fileadmin/image/DS_elfenbein.jpg).

mentre la folla si trova ripartita, secondo la liturgia, all'interno del prospetto architettonico dell'edificio ecclesiastico, completato e dedicato per l'occasione. Il contesto esterno è rappresentato da sinistra verso destra nel registro inferiore, mentre in quello superiore – a ferro di cavallo – da destra verso sinistra la processione segue il ritmo interno del colonnato e giunge fino all'abside. L'imperatrice attende l'arrivo delle reliquie protendendo la mano destra verso il corteo, mentre con la sinistra abbraccia la Croce. È proprio il ruolo centrale che riveste in questa scena a permettere di identificarla come committente dell'edificio e intermediaria primaria della traslazione delle reliquie, nuovi trofei del cerimoniale cristiano.

In analogia con questo episodio, si ricorda il celebre inno del *Vexilla regis prodeunt*⁶⁰ composto *ad hoc* dal vescovo di Poitiers Venanzio Fortunato per celebrare l'arrivo di una reliquia della Vera Croce il 19 novembre del 569. Il frammento, inviato per volere di Giustino II, era destinato a un monastero

⁶⁰ VENANTIUS FORT., *Carmina*, 2, 6, in REYDELLET 1994.

fondato da Radegonda, di cui Venanzio fu biografo, dedicato proprio alla Santa Croce⁶¹.

A tal proposito si può menzionare anche l'episodio che ha come interpreti Costantina, moglie dell'imperatore Maurizio, e papa Gregorio Magno⁶². Per la dedica di un luogo di culto all'interno del palazzo imperiale di Costantinopoli l'imperatrice avrebbe richiesto nel giugno del 594 le reliquie del *caput eiusdem sancti Pauli aut aliud quid de corpore ipsius* e del suo sudario⁶³. Il pontefice, rivendicando la volontà di non poter violare l'integrità del corpo dell'apostolo, le offrirà in cambio la limatura delle catene che tennero prigioniero il santo.

Sempre nel *Registrum epistolarum* è contenuta una lettera del dicembre 603 di papa Gregorio I indirizzata a Teodolinda nella quale si fa menzione dell'uso dei *phylacteria* con funzione di reliquiari portatili⁶⁴:

Excelentissimo autem filio nostro Adulouvaldo regi transmittere phylacteria curavimus, id est crucem cum ligno sanctae crucis Domini, et lectionem sancti Evangelii theca Persica inclusam. Filiae quoque meae sorori eius tres annulos transmissi, doscum hyacintis, et unum cum albula, qua eis per vos peto dari, ut apud eos nostra charitas ex vostra excellentia condiaur.

Il prezioso dono del pontefice per il battesimo del figlio della regina è dunque un reliquiario contenente il legno della Santa Croce del Signore identificato, come noto, con la Croce di Adaloaldo del Tesoro del Duomo di Monza⁶⁵ (fig. 10).

Anche in questo caso a una reliquia prestigiosa, donata per un'occasione specifica a un membro della famiglia regnante, corrisponde un contenitore adeguato e di pregevole manifattura. Se si considerano le analogie di quest'ultimo oggetto – e degli altri già citati – con l'*enkolpion* di Maria sembrerebbe plausibile immaginare che quest'ultimo si presti meglio a ospitare una ti-

⁶¹ DI BRAZZANO 2003, pp. 49-50.

⁶² Per l'epistolario si veda EWQALD, HARTMANN 1891-1893.

⁶³ L'episodio tra Costantina e Gregorio è in GREG. I, *Reg. Ep.*, IV,30, in EWQALD, HARTMANN 1891-1893.

⁶⁴ GREG. I, *Reg. Ep.*, XIV, 12, in EWQALD, HARTMANN 1891-1893.

⁶⁵ ELBERN 1992, pp. 395-409.

pologia di reliquie più prestigiose, dunque meno accessibili, di una eulogia della Terra Santa. Come detto, la testimonianza oculare della perizia redatta dal Mazzucchelli può essere messa in discussione ed è possibile interrogarsi sulla natura di quella «terra fosca tirante al color rossigno in granelli». A questi fattori si aggiunge il vero e proprio *exploit* della devozione nei confronti della Vera Croce e l'attrattiva che esercitò tra le donne di alto rango a partire dall'inizio del IV secolo e per tutta la tarda antichità⁶⁶.

Ciò nonostante la questione rimane aperta, dato che una fonte contemporanea riporta che già sul finire IV secolo la terra proveniente dei luoghi della vita di Cristo poteva dar luogo a prodigiosi miracoli ed è per questo che viene espressamente definita – in una delle prime attestazioni nella letteratura cristiana antica – *sancta*. Infatti Agostino nel passo del *De Civitate Dei* scrive⁶⁷:



Fig. 10 - Monza. Museo del Tesoro del Duomo. Croce di Adaloaldo (da www.clubunescomonza.it).

Vir tribunicius Hesperius apud nos est; habet in territorio Fussalensi fundum, Zubedi appellatur; ubi cum afflictione animalium et servorum suorum domum suam spirituum malignorum vim noxiam perpeti comperisset, rogavit nostros, me absente, presbyteros, ut aliquis eorum illo pergeret, cuius orationibus cederent. Perrexit unus, obtulit ibi sacrificium corporis Christi, orans quantum potuit, ut cessaret illa vexatio: Deo protinus miserante cessavit. Acceperat autem ab amico suo terram sanctam de Hierosolymis adlatam, ubi sepultus Christus die tertio resurrexit, eamque suspenderat in cubiculo suo, ne quid mali etiam ipse pateretur. At ubi domus eius ab illa infestatione purgata est, quid de illa terra fieret, cogitabat, quam diutius in cubiculo suo reverentiae causa habere nolebat. Forte accidit, ut ego et collega tunc meus, episcopus Sinitensis ecclesiae Maximinus, in proximo essemus; ut veniremus rogavit, et venimus. Cumque nobis omnia rettulisset, etiam hoc petivit, ut infoderetur alicubi atque ibi orationum locus fieret, ubi etiam Christiani

⁶⁶ FROLOW 1961; DI BERARDO 1994, pp. 545-546.

⁶⁷ AUGUSTINUS HIPPI, *De Civitate Dei*, 22, 8, 7, in GENTILI 2002.

possent ad celebranda quae Dei sunt congregari. Non restitimus; factum est. Erat ibi iuuenis paralyticus rusticanus. Hoc audito petivit a parentibus suis, ut illum ad eum locum sanctum non cunctanter afferrent. Quo cum fuisset adlatus, oravit, atque inde continuo pedibus suis saluus abscessit.

Esperio, ex tribuno, custodiva «un po' di terra santa, recata da Gerusalemme, dove il Cristo sepolto era risorto al terzo giorno» e la teneva esposta nella sua camera da letto; grazie alle sue proprietà miracolose, gli spiriti maligni che abitavano la sua casa vennero scacciati. Insieme a Massimino, vescovo di Siniti, nell'anno 392 Agostino si recò da Esperio che, una volta narrato loro il prodigio, sollecitò i due ospiti a sotterrare la *terram sanctam* e a costruirvi sopra un luogo di preghiera. L'episodio, dunque, si pone come caso esemplificativo della sublimazione di una piccola porzione di terra che diviene reliquia vera e propria.

Il rapporto biunivoco tra contenuto e contenitore, tra *enkolpion* e reliquia, nel caso del pendente dell'imperatrice non può fare a meno di prescindere dal prestigio del destinatario e dell'involucro e dalla santità dell'elemento ivi contenuto. La stessa risoluta e appassionata attenzione al culto delle reliquie tra le *nobilissimae feminae* sembra inserirsi con una autorevolezza a metà tra le prerogative imperiali ed un nuovo modello di vita religiosa, di cui l'imperatrice diviene manifesto vivente.

BIBLIOGRAFIA

- BAGATTI 1954 = B. BAGATTI, *Origine e sviluppo dell'iconografia cristiana in Palestina*, in *Studii Biblici Franciscani liber annus IV*, 1954, pp. 277-309.
- BALDINI LIPPOLIS 1999 = I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari 1999.
- COCCOPALMERIO 2001 = M. COCCOPALMERIO, *Il ritorno del pellegrino. Eulogie di Terra Santa*, Genova 2001.
- DACL= F. CABROL, H. LECLERCQ (edd.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1907-1953.
- DE BLAAUW 1994 = S. DE BLAAUW, *Cultus et decor, liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Città del Vaticano 1994, pp. 466-467.
- DE ROSSI 1863a = G. B. DE ROSSI, *Disegni d'alquanti vasi del mondo muliebre sepolto con Maria moglie di Onorio imperatore*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana* 1, 1863, pp. 53-56.
- DE ROSSI 1863b = G. B. DE ROSSI, *Notizie. Basilica di S. Lorenzo fuori delle mura*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana* 1, 1863, pp. 31-32.
- DE ROSSI 1878 = G. B. DE ROSSI, *Sepolcro di S. Petronilla nella basilica in via Ardeatina e sua traslazione in Vaticano*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana* 2, 1878, pp. 125-146.
- DE ROSSI 1879 = G. B. DE ROSSI, *Sepolcro di S. Petronilla nella basilica in via Ardeatina e sua traslazione in Vaticano*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana* 2, 1879, pp. 5-20.
- DI BERARDO 1994 = M. DI BERARDO, s. v. *Uso ornamentale e liturgico della croce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 5, Roma 1994, pp. 545-546.
- DI BRAZZANO 2003 = S. DI BRAZZANO, *Profilo biografico di Venanzio Fortunato*, in *Venanzio Fortunato e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Valdobbiadene, Chiesa di S. Gregorio Magno, 29 novembre 2001; Treviso, Casa dei Carraresi, 30 novembre-1 dicembre 2001)*, Treviso 2003, pp. 37-72.
- DINDORF 1866-1875= L. DINDORF (ed.), *Ioannis Zonarae epitome historiarum*, 1-6, Leipzig 1866-1875.
- ELBERN 1992 = V.H. ELBERN, *Riflessi della dignità imperiale di Milano nell'arte altomedievale*, in G. SENA CHIESA, E. A. ARSLAN (edd.), *Felix temporis reparatio*.

- Atti del Convegno Archeologico Internazionale "Milano capitale dell'Impero romano" (Milano, 8-11 aprile 1990)*, Milano 1992, pp. 395-409.
- ENSOLI, LA ROCCA 2000 = S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 aprile 2001)*, Roma 2000.
- EWGALD, HARTMANN 1891-1893 = P. EWGALD, L. M. HARTMANN (edd.), *Gregorii I papae registrum epistolarum*, 1-2, Berlin 1891-1893.
- FRINGS 1975 = U. FRINGS, *Claudius Claudianus, Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, Meisenheim 1975.
- FROLOW 1961 = A. FROLOW, *La relique de la vraie croix. Recherches sur le développement d'un cult*, Paris 1961.
- FROLOW 1965 = A. FROLOW, *Les reliquaires de la vrai croix*, Paris 1965.
- GABORIT 1979 = D. GABORIT, *Pendant of the Empress Maria*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition (Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)*, New York 1979, n. 70, p. 306.
- GABORIT-CHOPIN 2000 = D. GABORIT-CHOPIN, n. 70, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA 2000, pp. 468-469.
- GAGETTI 2003 = E. GAGETTI, *Pendente con cammei iscritti dell'Imperatrice Maria*, in P. PASINI (ed.), *387 d.C. Ambrogio e Agostino. Le Sorgenti dell'Europa. Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 8 dicembre 2003 – 2 maggio 2004)*, Milano 2003, n. 399, p. 441.
- GAGETTI 2012 = E. GAGETTI, *"Bulla" dell'imperatrice Maria*, in G. SENA CHIESA, P. BISCOTTINI (edd.), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012 – 17 settembre 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo – 15 settembre 2013)*, Milano 2012, n. 72, p. 208.
- GASPARRI 1975 = C. GASPARRI, *A proposito di un recente studio sui vasi antichi in pietra*, in *Archeologia Classica* 27, 1975, pp. 359-377.
- GATTO 2005 = L. GATTO, *I papiri degli oli di Monza*, in *I pellegrinaggi nell'età tardo-antica e medievale. Atti del Convegno (Ferentino, 6-8 dicembre 1990)*, Roma 2005, pp. 57-110.
- GENTILI 2002 = GENTILI (ed.), *Sant'Agostino. La città di Dio*, Roma 2002.
- GEYER 1898 = P. GEYER (ed.), *Itinerarium Antonini Placentini. Itinera Hierosolomytana saeculi IIII-VIII*, Pragae-Vindobonae-Lipsiae 1898, pp. 25-38.
- GIANNARELLI 1988 = E. GIANNARELLI (ed.), *Gregorio di Nissa. La vita di S. Macrina*, Milano 1988.

- GIANNARELLI 1999 = E. GIANNARELLI, *Il pellegrinaggio al femminile nel cristianesimo antico fra polemica ed esemplarità*, in M. L. SILVESTRE, A. VALERIO (edd.), *Donne in viaggio: viaggio religioso, politico, metaforico*, Roma-Bari 1999, pp. 50-63.
- GILDEMEISTER 1889 = J. GILDEMEISTER (ed.), *Antonini Placentini Itinerarium mit deutscher Uebersetzung*, Berlin 1889, pp. 4-33.
- GRABAR 1958 = A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958.
- KRITZINGER 2011 = P. KRITZINGER, *The Cult of Saints and Religious Processions in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, in P. SARRIS, M. DAL SANTO, P. BOOTH (edd.), *An Age of Saints? Power, Conflict and Dissent in Early Medieval Christianity*, Leiden-Boston 2011, pp. 36-48.
- LECLERCQ 1907 = H. LECLERCQ, s. v. *Amulettes*, in *DACL*, 1.2, Paris 1907, coll. 1795 e ss.
- LECLERCQ 1914 = H. LECLERCQ, s. v. *Art. Catacombe de Cyriaque*, in *DACL*, 3.2, Paris 1914, col. 3254.
- LEONE 2008 = G. LEONE, *Le testimonianze figurative: gli enkolpia cruciformi*, in G. DE SENSI SESTITO (ed.), *La Calabria tirrenica nell'antichità, nuovi documenti e problematiche storiche. Atti del Convegno (Rende, 23-25 novembre 2000)*, Catanzaro 2008, pp. 639-702.
- LIVERANI, WEILAND 1999 = P. LIVERANI, A. WEILAND, *La topografia antica del Vaticano*, Città del Vaticano 1999.
- MANSI 1759 = J. D. MANSI, *Sacrorum conciliorum, nova et amplissima collectio*, 1-31, Firenze 1759.
- MAROTTA 1989 = E. MAROTTA (ed.), *Gregorio di Nissa. Vita di Santa Macrina*, Roma 1989.
- MAZZUCCHELLI 1819 = P. MAZZUCCHELLI, *La Bolla di Maria, moglie d'Onorio imperatore che si conserva nel Museo Trivulzio, brevemente spiegata*, Milano 1819.
- MENAGER 2011 = C. MÉNAGER, *Les femmes en Terre sainte aux IV^e et V^e siècles: une nouvelle piété pour les matrones romaines*, in *La Route des pèlerins. Questes. Bulletin des Jeunes Chercheurs Médiévistes* 22, 2011, pp. 24-34.
- MILANI 1977 = C. MILANI (ed.), *Itinerarium Antonini Placentini. Un viaggio in Terra Santa dal 560-570 d.C.*, Milano 1977.
- MONTESQUIOU-FEZENSAC 1937 = B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, *Intervento*, in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Paris 1937.
- PALUMBO 1999 = G. PALUMBO, *L'Europa delle reliquie: donne alle tombe dei santi*, in M. L. SILVESTRE, A. VALERIO (edd.), *Donne in viaggio: viaggio religioso, politico, metaforico*, Roma-Bari 1999, pp. 93-103.

- PAOLUCCI 2006 = F. PAOLUCCI, scheda n. 3.8, in A. PAOLUCCI (ed.), *Petros Eni. Pietro è qui. Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 11 ottobre 2006 – 8 marzo 2007)*, Città del Vaticano 2006, pp. 159-161.
- PAOLUCCI 2008 = F. PAOLUCCI, *La tomba dell'imperatrice Maria e le altre sepolture di rango di età tardoantica a San Pietro*, in *Temporis Signa. Rivista di Archeologia della Tarda Antichità e del Medioevo* 3, 2008, pp. 225-252.
- PARROT, ADHEMAR 1967 = A. PARROT, H. ADHÉMAR (edd.), *Vingt ans d'acquisitions au Musée du Louvre, 1947-1967. Catalogue d'exposition (Paris, Orangerie des Tuileries, 16 décembre 1967-mars 1968)*, Paris 1967.
- PATTERSON SEVCENKO 1979 = N. PATTERSON SEVCENKO, nn. 515-516, in K. WEITZMANN 1979.
- PICCIRILLO 2007 = M. PICCIRILLO, *La Nuova Gerusalemme. Artigianato palestinese al servizio dei Luoghi Santi*, Gerusalemme 2007.
- PICCIRILLO 2008 = M. PICCIRILLO, *Ciondoli, modellini e ampolle d'olio per portare a casa un pezzo di Terra Santa*, in *L'Osservatore Romano*, 11 giugno 2008.
- PL = J. P. MIGNE, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, Parigi 1841-1864.
- REYDELLET 2008 = M. REYDELLET (ed.), *Venance Fortunat. Poèmes*, 1, Paris 1994.
- SANDE 2002 = S. SANDE, *The Iconography and Style of the Rothschild Cameo*, in J. FLEISCHER, L. LUND (edd.), *Late Antiquity: Art in Context*, 8 *Acta Hyperborea*, Copenhagen 2001, pp. 145-158.
- SINISCALCO, SCARAMPI 2000 = P. SINISCALCO, L. SCARAMPI (edd.), *Egeria, Pellegrinaggio in Terra Santa*, Roma 2000.
- SPIER 2007 = J. SPIER, *Late Antique and Early Christian Gems*, 1-2, Wiesbaden 2007.
- TESTINI 1980 = P. TESTINI, *Archeologia Cristiana*, Bari 1980.
- TOLOTTI 1988 = F. TOLOTTI, *I due mausolei rotondi esistiti sul lato meridionale del vecchio S. Pietro*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 64, 1988.
- VALENTINI, ZUCCHETTI 1942 = R. VALENTINI, G. ZUCCHETTI, *Codice topografico della città di Roma*, 2, Roma 1942.

PARTE II

LA CIRCOLAZIONE
DEI TEMI
ICONOGRAFICI
TRA ARTI MINORI
E ARTI MAGGIORI

LA CULTURA FIGURATIVA IN SICILIA TRA VITA PUBBLICA E VITA PRIVATA

MARIARITA SGARLATA

Oro, argento, pietre preziose, perle, avorio e tessuti, tende e tappeti. È indubbio che nella cultura figurativa siciliana tra tarda antichità e alto medioevo oggetti realizzati con questi materiali abbiano avuto minore spazio che altrove.

Oggetti d'uso, giornalieri o occasionali, così si presentano i prodotti delle cosiddette arti minori, dell'artigianato artistico e delle arti applicate. Naturalmente è necessario operare una distinzione tra oggetti destinati all'uso quotidiano e oggetti di lusso che, prodotti da particolari manifatture, sopravvivano soltanto ad una ristretta élite, non per la vita di tutti i giorni ma per occasioni particolari. Come sappiamo bene, la forma di tutti questi manufatti prescinde spesso dalle necessità pratiche, dallo scopo per il quale dovrebbero essere creati: essi sono "decorati" e quindi, per la maggior parte, sono opere d'arte, il che conferma, in maniera simbolica, il carattere eccezionale del loro uso¹. È ormai da tutti accreditata la distinzione in due gruppi.

Il primo gruppo si riferisce ai semplici oggetti di uso quotidiano, che rappresentano il numero più consistente dei reperti e non esprimono particolari ambizioni artistiche, ad eccezione di alcuni casi singoli. Va da sé che, a parte la resistente ceramica d'uso, il primo gruppo si presenti spesso in uno stato frammentario e sia destinato ad andare perduto. Diversa è la sorte del secondo gruppo, che comprende oggetti di uso comune di lusso: quantita-

¹ CASTELFRANCHI VEGAS 2000; BARATTE 2016.

tivamente meno rilevante del primo ma, proprio perché destinato ad una ristretta cerchia di popolazione, arrivato a noi in numeri maggiori. Custoditi nei tesori delle chiese, o nascosti in luoghi protetti, questi manufatti devono alla natura elitaria la loro sopravvivenza.

Per le opere di arte minore, più che per gli altri casi, il luogo di produzione resta spesso non definito in quanto il carattere estremamente mobile le ha costrette spesso ad allontanarsi subito dal luogo di fabbricazione². Patrimonio comune del Mediterraneo erano le lucerne a olio per l'uso quotidiano, in diverse forme, di materiali vari, con una o più fiamme, e, tra esse, quelle nord-africane, in terra sigillata, che furono esportate in molte regioni, non ultima la Sicilia³.

Per indagare l'intricato rapporto tra arte monumentale e arte minore, che in Sicilia più che altrove vive di persistenza e innovazione delle iconografie classiche, non si può prescindere dalla testimonianza dei cimiteri cristiani che si riflette sia nei manufatti mobili che nelle pitture parietali. Se si passa in rassegna il repertorio figurativo di IV-V secolo, ciò che più salta agli occhi è il livello, piuttosto alto, di continuità tematica con la documentazione dei secoli precedenti: i manufatti d'uso quotidiano della classe media, tra i quali si registrano lucerne e vasellame in terracotta, e i prodotti di lusso dell'aristocrazia – affreschi, mosaici, coppe, brocche, bacili, oggetti da toilette, stoffe e ornamenti vari – continuano a riproporre immagini del repertorio classico, desunte dal mondo epico e mitologico, che si affiancano a scene proprie dell'autorappresentazione aristocratica, riconducibili a temi come la caccia, il banchetto, la musica o gli spettacoli gladiatori e circensi, tutti pienamente documentati nella decorazione pavimentale e parietale delle ville⁴. Il radicamento dei temi pagani appare confermato dalla loro persistenza anche nei secoli successivi al IV, quando la religione cristiana aveva ormai raggiunto tutti gli strati della popolazione con poche sacche di resistenza. Lo conferma

² DEICHMANN 1993, pp. 309-310.

³ Cfr. ENNABLI 1976. Per la Sicilia vd., tra gli altri, ZAVETTIERI 2002, pp. 241-250; MALFITANA *et alii* 2014, pp. 290-296.

⁴ BRACONI 2011 e BRACONI 2016, in particolare p. 72; cfr. BRILLIANT 1978, pp. 126-131.

a Siracusa il primo ipogeo della Villa Landolina che attesta la sopravvivenza del culto di Iside e Osiride⁵.

Il sarcofago di Adelfia, scoperto da Francesco Saverio Cavallari, nel ruolo di Direttore delle Antichità di Sicilia, nella catacomba di San Giovanni appartiene alla classe dei sarcofagi a doppio registro con l'immagine dei defunti racchiusa all'interno di un medaglione centrale (fig. 1). La cronologia di quest'opera di officina romana, sul piano stilistico, è concordemente posta in tarda età costantiniana, o, più in generale, nel secondo venticinquennio del IV secolo⁶. Sulla cassa si succedono ben tredici scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, con i personaggi che si dispongono l'uno accanto all'altro a formare un unico fregio. Questa del fregio continuo è una convenzione che i cristiani ereditano dalla tradizione figurativa pagana, e che veniva normalmente applicata nella realizzazione di sarcofagi a soggetto profano o mitologico per illustrare in sequenza le principali tappe della vita del defunto o i momenti successivi di un evento mitico⁷. Quando tuttavia, fra il primo e il secondo decennio del IV secolo, gli scultori rivolti ad una committenza cristiana introducono nella decorazione dei sarcofagi la pratica del fregio unitario si verifica un cambiamento sostanziale: gli eventi vetero e neotestamentari vengono disposti in maniera apparentemente del tutto arbitraria, nel più pieno dispregio della sequenzialità cronologica, scardinando così uno dei principi base del rilievo continuo di tradizione ellenistico-romana, quello narrativo⁸. Sono state avanzate numerose proposte per spiegare i motivi di un

⁵ SFAMENI GASPARRO 2000, pp. 40-52. Per gli ipogei della Villa Landolina a Siracusa vd. BERNABÒ BREA 1947, pp. 173-178 e LO FARO 2016; cfr. GRECO 1998, pp. 40-42. La presenza di un busto di Serapide e una statuetta di Iside rinvenute nel primo ipogeo della Villa Landolina si affiancano ad una serie consistente di testimonianze che rivelano la presenza e la longevità a Siracusa di elementi riconducibili alla cultura e alla religione egizia (SGARLATA 2006, pp. 1196-1197).

⁶ STUTZINGER 1982, pp. 51, 90-97, 99, 128; per gli altri nove sarcofagi di varia provenienza, tutti frammentari, vd. DRESKEN WEILAND 1998, XIV, 8-10, tavv. 9,1-10,1-6.

⁷ Permangono, nel passaggio tra temi pagani e temi cristiani, lo stile e il principio della composizione, fondato su frontalità, composizione centralizzata e disposizione su due registri (DINKLER 1979, pp. 399-400).

⁸ KESSLER 1979, pp. 449-450 su una delle ragioni del cambiamento dell'antico "stile narrativo".



Fig. 1 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Sarcofago di Adelfia.

cambiamento tanto radicale⁹, ma in realtà negli studi non si è ancora giunti ad una posizione univoca. A chi continua a credere che gli scultori fossero guidati esclusivamente da criteri di simmetria e di ritmica compositiva si contrappongono quanti ritengono, invece, che la selezione e la distribuzione degli episodi rifletta la successione degli eventi biblici citati nelle preghiere di salvezza. Le opere di redenzione di Dio divenivano così paradigmi di salvezza per lo stesso defunto e, in questo senso, l'adozione del fregio unico può testimoniare la volontà dello scultore di dare l'impressione di un avvenimento unitario, a significare come, pur nella molteplicità degli eventi biblici, unico sia il disegno soterico¹⁰. Allo stesso modo, è opinione largamente diffusa

⁹ WEGNER 1980, pp. 528-529, tav. 18a.

¹⁰ Tra i sostenitori della prima tesi, vd. AGNELLO 1956; tra quelli della seconda, vd. DEICHMANN 1984, p. 100. Nel fregio unico i protagonisti di episodi diversi agiscono gomito a gomito e si compenetrano scene del Vecchio e del Nuovo Testamento. Sul valore parlante del sarcofago di Adelfia va registrata la posizione di Fabrizio Bisconti: "L'unico sarcofago parlante [...] mi sembra quello siracusano di Adelfia, che pur innescando una battaglia storico-critica, alla ricerca del *comes Balerius* [...], committente di alto rango, ci parla di uno spaccato figurativo aristocratico, tenuto dall'asse che lega Roma alla Sicilia, in maniera solida

che, almeno in alcuni casi, sia possibile riconoscere un principio ordinatore di natura allegorica o tipologica nel contrapporsi, nel succedersi o nell'alternarsi delle varie scene. Ne vedremo alcuni esempi nel corso della breve lettura delle immagini del sarcofago che verranno messe in relazione con altri manufatti in un indiscutibile intreccio tra arti maggiori e arti minori.

Il sarcofago di Adelfia appartiene ad un periodo successivo alla Pace della Chiesa del 313, quando l'iconografia cristiana, superato lo stadio sperimentale delle prime fasi, allarga in modo considerevole il repertorio biblico, fissandone più o meno stabilmente tipi e caratteri. Gli artisti, di fronte alle richieste di una committenza che andava avanzando richieste sempre più specifiche ma che, per ovvie ragioni, non comprendeva altro linguaggio se non quello proprio dell'arte romana imperiale, attinsero a piene mani dall'enorme serbatoio di immagini fornite dalla tradizione, piegandone gli schemi ad esprimere i nuovi significati¹¹.

La cassa del sarcofago presenta complessivamente tredici scene, la maggioranza delle quali – otto – fa riferimento al Nuovo Testamento. Al centro una grande valva di conchiglia accoglie il ritratto a mezzo busto di una coppia di sposi. L'uomo, sulla destra, porta i capelli nella foggia tornata in voga sotto Costantino, corti, aderenti al capo, con una breve frangia che scende sulla fronte. Indossa tunica, dalmatica e toga tabulata, e regge nella mano destra un rotolo sul quale posano l'indice ed il medio dell'altra mano che compie il gesto della parola. La donna, in tunica e palla, porta una collana formata da un giro di pietre fra due di perle e un'armilla cordonata con castone centrale al polso destro. La testa, che si rivolge verso sinistra in direzione dell'uomo, è cinta da una corona formata da una folta treccia di capelli, nell'elaborata acconciatura che caratterizza il ritratto della madre di Costantino, Elena,

e sicura, dimostrando, ancora una volta, l'omogeneità del repertorio mediterraneo, osservato nelle isole e nella terraferma" (BISCONTI, BRACONI 2015, p. 538).

¹¹ BISCONTI 2011a, pp. 58-60; BISCONTI 2011b, pp. 35-40 che, a proposito dell'ipogeo degli Aureli, sottolinea come "il fenomeno della continuità non appare di secondaria importanza, se riflettiamo sul fatto che questo monumento rappresenta il risultato di uno dei primi esiti degli esperimenti effettuati a livello iconografico nella Roma della prima comunità cristiana strutturata e che, anzi, ci troviamo di fronte al risultato dell'incontro di maestranze non ancora abituate al nuovo immaginario e di una committenza volitiva, ufficiale, forse riconoscibile nella più alta gerarchia della Chiesa del tempo" (p. 41).

su monete emesse nel 332 d.C.¹² Confronti puntuali ci riconducono ad una lucerna siracusana con un'unica immagine femminile sul disco¹³ (fig. 2) per il primo gruppo (oggetti di uso comune) e al coperchio del Cofanetto di Proiecta, databile intorno al 380 e conformato allo stile dei sarcofagi del IV secolo, che presenta un medaglione con busto degli sposi sul coperchio e geni alati, per il secondo gruppo, quello dei manufatti di lusso¹⁴. Le affinità dimostrano che le arti maggiori e le arti minori interagiscono e si controllano a vicenda.

Sul registro superiore, da sinistra, dopo le due scene dell'*Imposizione del lavoro ad Adamo ed Eva* (*Genesis* 3, 16-19) e della *Predizione del rinnegamento di Pietro* (nota come scena del gallo; *Matteo* 26, 34; *Marco* 14, 30; *Luca* 22, 34; *Giovanni* 13, 38), segue la scena della *Guarigione dell'emorroissa* (*Marco* 5, 25-35; *Luca* 8, 43-48), proposta secondo l'iconografia



Fig. 2 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Lucerna con ritratto di Elena (M.A.R. 26706).

¹² Per il diadema e l'acconciatura di Elena nelle testimonianze numismatiche vd. *Roman Imperial Coinage* VII, pp. 45-46, 292-293, 323 n. 250, 330, n. 291ss., 510, 539, 551, n. 79, 551-557, in part. nn. 79 e 85, 649-650, 710-711. Per l'iconografia monetale di Elena vd., in generale, CARLÀ 2013, pp. 565-566.

¹³ Si tratta di una lucerna (*Atlante* X A1) rinvenuta nella catacomba di San Giovanni a Siracusa da Paolo Orsi nel 1906, attualmente esposta nella Sala F del Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" della città (M.A.R. 26706). Naturalmente l'esemplare siracusano, recentemente edito da LO FARO 2014, p. 27, non è unico e rimanda ad omologhi rinvenuti a Roma (*Atlante* X A1, tav. CLX, n. 5) e in Africa (ENNABLI 1976, pl. V, 107 e 111).

¹⁴ Per il cofanetto di *Proiecta* del Tesoro dell'Esquilino vd. PAINTER 2000, p. 143 e *Age of Spirituality*, n. 310, pp. 330-332.



Fig. 3 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Sarcofago di Adelfia. Particolare della guarigione dell'emorroissa e sesterzio AE. Roma (119-121 d.C.), Adriano *restitutor Siciliae*.

tradizionale, che ritroviamo anche nel sarcofago di Arles¹⁵, desunta dal tipo monetale romano nel quale l'imperatore appare come restauratore dei diritti di una provincia (*restitutor provinciae*). Ne vediamo alcuni esempi in sesterzi dell'imperatore Adriano *restitutor Siciliae*¹⁶(fig. 3). Cristo volge il capo all'indietro, trattiene con la mano sinistra un lembo del pallio, e pone la destra sul capo della donna ritratta inginocchiata ai suoi piedi; questa, di modulo minore, presenta il capo coperto dalla palla, e tocca con la mano destra l'orlo

¹⁵ KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 297, fig. 319; vd. anche DINKLER 1979, pp. 400-401, fig. 56.

¹⁶ SALAMONE 2015, pp. 5-8, fig. 3: Adriano, Sesterzio AE, Roma 119-121 d. C.

della veste del Cristo. Assiste al miracolo una giovane figura maschile che compare alle spalle dell'emorroissa.

Immediatamente a destra si individua *Mosé che riceve la Legge* (*Esodo* 19, 1-ss.). La scena della consegna della Legge, in particolare, poteva essere interpretata come prefigurazione veterotestamentaria dell'Ascensione, ed è a questo modello iconografico che si farà riferimento, in Occidente, per creare la versione figurata dell'evento: come Mosé, Cristo ritorna al Padre in cima ad una montagna, ed è la mano divina fra le nuvole ad accoglierlo. Non a caso nella celebrazione dell'Ascensione, venivano letti proprio i passi dell'Esodo relativi alla consegna della Legge¹⁷.

Ritroviamo la scena dell'Ascensione in un'altra formula iconografica nella lucerna, proveniente dall'ipogeo Bonaiuto e attualmente esposta al Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa¹⁸, che presenta sul disco Cristo ammantato e nimbato con croce astile nella sinistra ed un oggetto non identificabile nella destra protesa (fig. 4).

A destra della valva di conchiglia si riconoscono, in successione fino alla chiusura del registro superiore, il *Sacrificio di Abramo* (*Genesi* 22, 1-4), la *Gua-*



Fig. 4 - Siracusa. Ipogeo Bonaiuto. Lucerna con Cristo e croce astile.

¹⁷ *Age of Spirituality*, n. 391, pp. 434-435.

¹⁸ Sulla lucerna, rinvenuta da Orsi nel 1914 nel corso di scavi nell'area funeraria che costeggia l'attuale via Teocrito a Siracusa, si distinguono, in basso, due angeli in volo che sostengono un nimbo che circonda la figura di Cristo e, ancora sotto, due apostoli in corta tunica di cui uno indica con la destra la scena soprastante (ANCONA 1998, n. 5, p. 62).



Fig. 5 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Sarcofago di Adelfia. Particolare della cassa con i tre ebrei condannati al supplizio della fornace.

rigione del cieco nato (Giovanni 9, 1-41), la Moltiplicazione dei pani e dei pesci (Matteo 14, 19; 15, 36; Marco 6, 41; 8, 6; Luca 9, 16; Giovanni 6, 1) e la Resurrezione del figlio della vedova di Naim (Luca 7, 12-15).

I tre ebrei condannati al supplizio della fornace (Daniele 3), paradigma di liberazione dalla morte e insieme di fermezza nella fede, è la prima scena del registro inferiore, la più estesa ed articolata fra quelle proposte dal sarcophago (fig. 5). Vi è rappresentata la fase iniziale del racconto relativo ai tre giovani ebrei di Babilonia, Sidrac, Misac ed Abdenago, condannati alle fiamme per essersi rifiutati di adorare il simulacro aureo di Nabucodonosor. La scena è aperta dallo stesso re, con pantaloni sotto una corta tunica ed una lunga clamide; con la destra indica all'adorazione il proprio ritratto, anch'esso caratterizzato da capelli corti cinti da un diadema e da una folta barba. Nel simulacro – un mezzo busto su colonnina tortile con capitello composito – Nabucodonosor appare coperto dalla sola clamide, convenzione tipica del ritratto dinastico ellenistico-romano. I tre Ebrei, con tunica, clamide e berretto frigio sui lunghi capelli, sono invece rappresentati nell'atto di allontanarsi procedendo verso destra; il giovane al centro volge decisamente le spalle al re, mentre gli altri due, retrospicienti, compiono lo stesso, ampio gesto in se-



Fig. 6 - Siracusa. Catacomba di Vigna Cassia. Lucerna con i tre ebrei alla fornace (M.A.R. 39208).

gno di diniego. Nella figura maschile con rotolo che chiude la scena, abbracciandola con lo sguardo, va probabilmente riconosciuto, più che un semplice spettatore, l'angelo che salverà i giovani Ebrei dalla fornace.

Il ciclo dei tre Ebrei è riproposto sinteticamente nel disco, piuttosto consunto, di una lucerna restituita dal cimitero di Vigna Cassia a Siracusa (fig. 6), conservata nell'*antiquarium* superiore, databile al V sec.¹⁹. Lo schema iconografico propone i tre ebrei davanti alla colonnina con il busto di Nabucodonosor.

Segue la scena del *Miracolo delle Nozze di Cana* (*Giovanni 2, 2-11*) che precede l'*Adorazione dei Magi*. Questo soggetto è modellato sullo schema elaborato dall'arte romana imperiale per rappresentare Orientali vinti che, in segno di sottomissione, recano doni al sovrano vincitore. Sul sarcofago l'adorazione dei Magi è raffigurata sotto il ritratto degli sposi, in modulo minore rispetto alle altre scene. I Magi procedono verso destra, recando nelle mani

¹⁹ La lucerna (inv. n. 39208) appartiene alla forma X A1a dell'*Atlante* (BEVELACQUA 2012, n. 69, p. 181). Lo stesso motivo è riprodotto in ENNABLI 1976, nn. 27 e 30, p. 45, tav. I.

protese i loro doni: il primo regge una corona con gemma centrale (a indicare l'offerta dell'oro), mentre gli altri due portano entrambi una pisside con coperchio (incenso e mirra). Tutti e tre indossano il berretto frigio sui capelli lunghi, tunica e clamide, e sono accompagnati dai loro cammelli, le cui teste, a rilievo molto basso, appaiono in secondo piano. Maria, in tunica e palla che le ricopre parzialmente il capo, siede di profilo verso sinistra su una cattedra ricoperta da un drappo, reggendo in grembo Cristo bambino, vestito della sola tunica, che tende le braccia per ricevere le offerte. Il motivo dell'adorazione dei Magi conobbe un particolare favore a partire dall'età costantiniana, quando si iniziò a dare rilievo liturgico alle celebrazioni dedicate all'Incarnazione del Verbo. Ne vediamo la traduzione pittorica in due arcosoli della catacomba di Villa Grazia di Carini²⁰ (fig. 7), per restare in Sicilia ma il tema si è prestato a più riproduzioni e varianti.

Esiste un evidente rapporto tipologico fra la prima scena del registro inferiore, la condanna dei tre Ebrei di Babilonia, e quella centrale con l'Adorazione dei Magi, rapporto che non si limita ovviamente al solo piano iconografico – in entrambe le scene appaiono infatti tre figure maschili in vesti orientali – ma si esalta nella contrapposizione fra il rifiuto dei giovani babilonesi di adorare un falso idolo e la gioiosa adorazione del vero Dio da parte dei Magi. Nel registro superiore sono collocate ai due lati della conchiglia, in un abbinamento comune ad altri sarcofagi, la raffigurazione di Mosè che riceve la Legge e quella del sacrificio di Abramo. È indiscutibile che a tale disposizione abbiano contribuito motivi puramente strutturali, poiché il particolare schema iconografico elaborato per i due episodi si prestava ad occupare nel modo più naturale una parte critica del fregio, dovendosi rispettare l'andamento curvilineo del medaglione. Va tuttavia considerato quanto i primi cristiani fossero propensi ad interpretare figure ed eventi del Vecchio Testamento come prefigurazioni di figure ed eventi del Nuovo²¹; sappiamo così, come vedremo più oltre, che il sacrificio di Abramo veniva interpretato come prefigurazione della Crocefissione, e che la consegna della Legge poteva adombrare il motivo dell'Ascensione di Cristo. Da questa prospettiva

²⁰ BONACASA CARRA 2006, pp. 97-102, figg. 1-3, 8-10, 13; CIPRIANO 2010, pp. 36-41, figg. 14-15.

²¹ BISCONTI 2000, pp. 92-95, 205-216 e 223-225.

PARTE II

La circolazione dei temi iconografici tra arti minori e arti maggiori



Fig. 7 - Carini (Palermo). Catacomba di Villa Grazia. Affreschi con Adorazione dei Magi.

l'insistita collocazione delle due scene ai lati del medaglione può apparire frutto di una scelta meditata; considerando anzi che sul sarcofago siracusano alla base della conchiglia viene raffigurata, come si è detto, l'adorazione dei Magi, il ritratto dei defunti viene a trovarsi inserito fra le tre principali coordinate del percorso di redenzione di Cristo, la nascita, la passione ed il ritorno al Padre.

È chiaro quindi come, nei due esempi appena citati, sia possibile riconoscere quel principio ordinatore di natura allegorica o tipologica di cui si è parlato in precedenza²².

Il registro inferiore si chiude con la rappresentazione dell' *Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (Matteo 21, 1-11)²³, un soggetto modellato sulla formula iconografica dell' *adventus*, l'arrivo dell'imperatore fra i suoi sudditi, che emerge in tutta la sua grandezza in un rilievo dei Musei Capitolini che rappresenta l'imperatore Marco Aurelio²⁴. Nel sarcofago di Adelfia Cristo avanza verso destra, nella stessa direzione ma sul dorso di un'asina con la mano destra atteggiata nel gesto della parola o – più opportunamente, in questo contesto – in segno di benedizione. Con perfetta aderenza alla narrazione evangelica il percorso di Cristo è lastricato di fronde e di vesti e una piccola figura maschile, rimasta con indosso la sola tunica, stende il proprio pallio sotto le zampe anteriori del quadrupede; un piccolo lembo di stoffa ricade, curiosamente, sul listello che delimita inferiormente la scena. Sul fondo, tra le fronde di un albero, compare una seconda figura maschile che volge lo sguardo a Cristo, quasi certamente un ebreo intento al taglio dei rami, come si racconta in *Marco* 11, 8; meno probabile il riferimento all'episodio di Zacheo, collegato al racconto dell'ingresso di Cristo a Gerico (*Luca* 19, 1-10) e attestato su monumenti più tardi, databili nell'ultimo quarto del secolo. La scena è inquadrata dalle figure di due giovani discepoli in tunica e pallio che volgono lo sguardo a Cristo; quello che chiude il lato destro della composizione si poggiava probabilmente ad un bastone, oggi perduto. Nel motivo dell'ingresso a Gerusalemme si può riconoscere una prefigurazione terrena del trionfo celeste di Cristo: infatti, come è stato notato, da Costantino in poi

²² Vd. *supra*, p. 148; cfr. SGARLATA 2004, pp. 124-125.

²³ DINKLER 1970, pp. 14, 17, 22, 24, fig. 15.

²⁴ LA ROCCA 1986, pp. 135-143.

Gerusalemme non è soltanto la capitale dei Giudei o il teatro della passione di Cristo, ma è soprattutto la Gerusalemme celeste della Cristianità: entrando in essa Cristo trionfa sulla morte. L'ingresso di Cristo a Gerusalemme trova nel castone degli anelli uno dei suoi vettori di circolazione preferito.

Si passa adesso alla lettura delle due scene rappresentate sul coperchio del sarcofago e poste ai lati dell'iscrizione che, all'interno di una cornice modanata, viene sorretta sui due lati da una coppia di geni alati, nudi, con le spalle coperte da una clamide. Sulla parte destra del coperchio ritorna il motivo dell'Adorazione dei Magi (fig. 8), proposto secondo una formula iconografica differente, integrata dalla presenza del presepe e che ricorda molto da vicino il sarcofago di Boville Ernica in provincia di Frosinone²⁵. Com'è noto, la presenza del bue e dell'asino è taciuta dai Vangeli; essa deriva dai commentari alle profezie di *Isaia* (1, 3) e di *Abacuc* (3,2), poi accolta nel resoconto apocrifo della Natività dello *pseudo-Matteo* (14.1). Immediatamente a destra della tettoia appare uno dei pastori ai quali l'angelo annunciò la nascita del Cristo (*Luca* 2, 4-19); indossa la tunica esomide, regge il *pædum*, il tipico bastone ricurvo, e si volge verso la Vergine, seduta e completamente avvolta nella palla, con la quale si chiude la composizione.

Nell'arte monumentale il pensiero non può che fermarsi all'Adorazione dei Magi rappresentata nella decorazione musiva dell'arco trionfale della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma²⁶ (fig. 9), in cui è possibile ritrovare la

²⁵ SCHMIDT 2004, pp. 97-98. L'autore, che ha firmato un interessante contributo sul sarcofago di Boville Ernica, afferma: "La metà destra del coperchio arricchisce l'iconografia della Natività (figg. 4-5) attraverso una variante eccezionale", riconoscendo come Maria la donna "seduta su una roccia con il mento tra la forchetta formata da pollice e indice" e confrontando alcune figure del sarcofago con i pastori che appartengono "all'ambiente della Natività, per esempio sul noto sarcofago di Adelfia".

²⁶ "Nell'arco sistino la scena dell'Adorazione dei Magi riassume dunque in sé anche il significato della Natività e si giustifica così l'inusuale assenza di questa scena nelle Storie dell'Infanzia di Cristo", sottolinea MENNA 2006, pp. 336-337, fig. 38, descrivendo le due figure femminili poste ai lati del trono con bambino, una riconducibile alla Vergine in abbigliamento sontuoso, l'altra come una figura ammantata in una palla di complessa identificazione. Continua Menna (p. 338): "Il modello di partenza è la raffigurazione della maestà romano-imperiale così come si presenta nel dittico di Halberstadt nel quale ai lati dei due imperatori sono disposte due personificazioni femminili, rispettivamente Roma e Costantinopoli [...] per la figura ammantata disposta sulla destra, vestita nello stesso modo della figura femminile accanto a Simeone nella scena della Presentazione al Tempio, sono



Fig. 8 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Sarcofago di Adelfia. Particolare della cassa con Adorazione dei Magi.

stessa figura femminile colta nel gesto del presagio, premonizione di un lutto, suggerito dalla mano posta sotto il mento.

La decorazione del lato destro del coperchio rappresenta indubbiamente, sotto il profilo iconografico, la parte più originale del sarcofago (fig. 10). Se infatti tutte le scene fin qui esaminate trovano agevolmente confronti più o meno immediati nel repertorio figurativo dell'arte funeraria dei primi cristiani, lo stesso non può dirsi per queste immagini, che sembrano al contrario proporsi come un *unicum*. All'estrema sinistra è rappresentata una falda rocciosa, sormontata da una colossale testa maschile barbata, dalla quale scaturisce una fonte. Ai piedi della fonte si china una figura femminile, vestita della sola tunica cinta in vita, che protende un vaso per raccogliere l'acqua. In secondo piano compare invece una giovane figura maschile, parimenti rivolta alla falda rocciosa verso la quale tende il braccio destro. Segue un gruppo composto da tre figure femminili a capo scoperto: quella al centro, vestita come la donna alla fonte, avanza verso destra sostenuta dalle due compagne che indirizzano lo sguardo verso di lei. A destra appare, infine, un gruppo di

state proposte svariate identificazioni [...] in questa molteplicità di ipotesi la più convincente e organica al contesto appare l'identificazione con la Sapienza divina o, semmai, con la profetessa Anna, già raffigurata nella Presentazione al Tempio". È chiaro che l'ultima proposta interpretativa, l'identificazione con la profetessa Anna, è più in linea con il gesto premonitore della mano sotto il mento e risulta più convincente dell'altra.



Fig. 9 - Roma. Basilica di Santa Maria Maggiore. Arco trionfale. Decorazione musiva.

cinque donne in tunica e palla, tutte a capo velato. Una posizione di indubbia preminenza è occupata dalla donna che siede frontalmente su un trono con suppedaneo, alla quale le altre quattro volgono lo sguardo. Una delle donne siede in terra, alla sinistra del trono, e leva in alto la mano destra che fuoriesce dalla palla; altre due, ritratte in piedi alle sue spalle, compiono lo stesso gesto. La quarta, invece, a destra del trono, assume la posa ricercata che la tradizione figurativa ellenistico-romana riservava al tipo della Musa²⁷.

²⁷ È il tratto distintivo dell'iconografia tradizionale della Musa Polimnia, per il quale si rimanda a FERRARI 2015, pp. 578-580 e a PRIGENT 1997, pp. 57-58. "As personification of



Fig. 10 - Siracusa. Catacomba di San Giovanni. Sarcofago di Adelfia. Particolare del coperchio con scene della Vita di Maria.

In tempi recenti ha trovato nuovi sostenitori la seconda prospettiva esegetica – inaugurata dallo studioso tedesco de Waal già nel secolo scorso e ripresa nel 1992 in uno studio di Jastrzebowska²⁸ – che riconduce queste immagini ai cicli apocrifi della vita di Maria. Il fregio dovrebbe quindi dividersi in tre scene. Nella prima – l’Annunciazione – vanno riconosciuti l’Angelo, in piedi, e Maria che attinge acqua dalla fonte di Nazareth, personificata, secondo una radicata consuetudine dell’arte ellenistica e romana, dalla grande testa barbata che ritroviamo anche nella personificazione del Giorno e della Notte del sogno di Giuseppe nell’ipogeo di Via Dino Compagni a Roma²⁹. È stato rilevato di recente come un accentuato ricorso alle personificazioni sia riscontrabile soprattutto nei testi miniati, dai quali “sul finire del IV secolo, si sviluppa un forte e rinnovato interesse per la narrazione figurata, per la sistemazione ciclica dei materiali iconografici e per la composizione di apparati figurativi corsivi e fortemente descrittivi”³⁰. Proprio la personificazione rappresenta uno degli anelli di congiunzione tra il libro miniato e il linguaggio

inspiration, the muses transcended the bonds of paganism and became acceptable in Christian imagery” (WEITZMANN 1979, p. XXII).

²⁸ JASTRZEBOWSKA 1992, pp. 12-14, 27, 118-119, 176-177.

²⁹ BISCONTI 2003, pp. 74-80. In generale sulle personificazioni vd. BISCONTI 2006, coll. 4051-4053.

³⁰ BRACONI 2011, p. 50. Cfr. ZIMMERMANN 2003, pp. 144-147.

gio figurativo ispirato dalla versione narrativa degli eventi biblici³¹. L'Annunciazione narrata nella prima scena del coperchio del sarcofago di Adelfia è la traduzione in immagini del già citato resoconto dello *pseudo-Matteo*³².

Nella seconda scena la Vergine, ancora a capo scoperto e vestita della semplice tunica, viene guidata da due figure femminili; nell'ultima, infine, Maria viene venerata nel suo aspetto di Madre del Cristo, seduta in trono e con il capo velato. Particolarmente efficace è il confronto con un dittico d'avorio del Tesoro del Duomo di Milano³³, che nella sostanza si discosta dalla figurazione del coperchio per la sola caratterizzazione dell'Angelo affiancato a Maria presso la fonte, già alato sul documento milanese, aptero su quello siracusano (ma fino al V secolo l'arte cristiana non conobbe un'iconografia univoca dell'angelo, che sui monumenti più antichi non presenta alcun tratto distintivo). L'immagine della sola Maria in trono è persa ad alcuni troppo precoce, si tratterebbe infatti del più antico ciclo di immagini giunto fino a noi esclusivamente dedicato alla vita di Maria: il sarcofago di Adelfia è infatti ancorato, su basi stilistiche, al secondo venticinquennio del IV secolo, quando l'iconografia mariana non ha ancora intrapreso un itinerario autonomo, come avverrà in seguito, ma rimane fortemente condizionata dalla presenza del Cristo. Va però ricordato al riguardo che è ormai conclamato che il coperchio sia stilisticamente più recente della cassa, e che esistono numerosi indizi che non soltanto invitano a considerare cassa e coperchio frutto di un reimpiego, ma consigliano anche di collocare la sepoltura di Adelfia nel

³¹ BRACONI 2011, p. 51, che prosegue: "non può essere una coincidenza che nell'ipogeo di Via Dino Compagni la scena del secondo sogno di Giuseppe trovi una formulazione simile a quella proposta nella più tarda *Genesi di Vienna*, con il sole e la luna rappresentati nelle sembianze di due personaggi resi a mezzobusto". Vd. *infra*, nt. 37.

³² "Tre giorni prima, mentre Maria era presso la fonte per riempire l'orciolo, apparve a lei un Angelo del Signore e disse: Sei beata o Maria perché hai preparato nel tuo seno un ricettacolo per il Signore. Ecco verrà la luce del cielo per abitare in te, e attraverso te splenderà nell'universo".

³³ Per il Dittico delle Cinque Parti vd. BRANDENBURG 1987, pp. 118-120, fig. 139, che conferma come, ai lati del sacro Agnello, compaiano scene della vita di Maria secondo il Vangelo apocrifo dello *pseudo-Matteo*. Brandenburg data il Dittico, come gli altri intagli in avorio, nel periodo post-ambrosiano, che coincide con il periodo in cui dal 402 Milano non fu più residenza imperiale; vd. anche KESSLER 1978, pp. 452-453, fig. 64.

primo venticinquennio del V sec.³⁴, un'epoca sensibilmente più tarda della cronologia tradizionale.

Le due considerazioni finali si configurano l'una propedeutica all'altra. La prima riguarda gli eroi dell'epos e del mito, protagonisti di tante imprese e sempre presenti negli schemi iconografici della produzione tardoantica e altomedievale, che facevano parte del bagaglio di conoscenze di ciascuno, un bagaglio che si era formato e radicato attraverso diversi veicoli, primo tra tutti la grande tradizione letteraria, appannaggio delle classi più colte, che proprio in quell'epoca ne avevano colto la valenza paradigmatica ed educativa. Qual era quindi il rapporto della committenza elitaria con i testi sacri? Ed ecco quindi la seconda considerazione che ci proietta nel mondo delle Bibbie Miniature, le cui immagini circolavano verosimilmente in cartoni, perché è difficile immaginare che le maestranze lavorassero con le Bibbie miniate sotto mano. Sono quelle che Kitzinger definisce "pictorial guides" a rappresentare il link tra il lavoro degli illustratori delle Bibbie e quello dei mosaicisti e dei pittori di grandi monumenti³⁵. Più si va avanti verso un Medioevo maturo, più è evidente che il *medium* tende a identificarsi con pitture di icone e pannelli e non con i libri miniaturistici. Questo spiega, tra gli altri, il caso siciliano della relazione esistente tra alcune parti della decorazione della Cappella Palatina a Palermo (1140-60 circa) e alcune della Cattedrale di Monreale (1180-90 circa), entrambe riconducibili agli stessi modelli.

Ma, ritornando ai secoli della Tarda Antichità, concluderei con il racconto che una fonte ci offre sul ruolo delle Bibbie Miniature nelle versioni biblico-narrative. Si tratta della testimonianza di Gregorio di Tours che racconta come la moglie del vescovo di Clermont, agli inizi del V sec., guidasse la decorazione della chiesa di S. Stefano. La donna camminava in mezzo alla navata centrale e istruiva lei stessa le maestranze sulla conduzione del lavoro mentre teneva la Bibbia nel suo seno ("tenebat librum in sinu suo")³⁶. È ormai universalmente acquisito che alcune iconografie del testo illustrato siano migrate verso i programmi figurativi dei contesti monumentali del primo

³⁴ SGARLATA 1996, pp. 106-111.

³⁵ KITZINGER 1975, pp. 108-109: "it is reasonable assumption that sketches and tracings were made from the miniatures to guide the artists in their work".

³⁶ GREG. TOUR., *Hist. Franc.* 2.70, 17, pl. 71, 275.

cristianesimo³⁷, consentendo di recuperare parzialmente quel principio di narrazione continua che era stato interrotto proprio dal processo abbreviativo imposto dalle arti minori.

³⁷ BRACONI 2011, p. 50.

BIBLIOGRAFIA

- Age of Spirituality* = K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (Metropolitan Museum of Art, 19 dicembre 1977-12 febbraio 1978)*, New York 1979.
- AGNELLO 1956 = S. L. AGNELLO, *Il sarcofago di Adelfia*, Città del Vaticano 1956.
- ANCONA 1998 = G. ANCONA, *Testimonianze di cultura materiale dai cimiteri tardo-antichi di Siracusa*, in *Et lux fuit. Le catacombe e il sarcofago di Adelfia. Catalogo della mostra (Siracusa, Cappella Sveva, 10 dicembre 1998 – 10 gennaio 1999)*, Palermo-Siracusa 1998, pp. 55-80.
- BARATTE 2016 = F. BARATTE, *Les images chrétiennes, des objets de luxe à ceux de la vie quotidienne*, in O. BRANDT et alii (edd.), *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae (Roma, 22-28 settembre 2013)*, Città del Vaticano 2016, pars I, pp. 1059-1083.
- BERNABÒ BREA 1947 = L. BERNABÒ BREA, *Ipogei pagani e cristiani nella regione adiacente alle Catacombe di San Giovanni, Catacombe di Santa Maria di Gesù, Catacombe di Vigna Cassia*, in *Notizie degli Scavi dell'Antichità* 72, 1947, pp. 172-212.
- BEVELACQUA 2012 = G. S. BEVELACQUA, *Lucerne. Catalogo*, in A. M. MARCHESE (ed.), *Sulle orme di Paolo Orsi. La necropoli di Vigna Cassia a Siracusa*, Acireale 2012, pp. 143-183.
- Bibliografia Orsi* = A. M. MARCHESE, G. MARCHESE, *Bibliografia degli scritti di Paolo Orsi*, Pisa 2000.
- BISCONTI 2000 = F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000.
- BISCONTI 2003 = F. BISCONTI, *Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo "A"*, Città del Vaticano 2003.
- BISCONTI 2006 = F. BISCONTI, *Personificazioni*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 3, Genova-Milano 2006, coll. 4051-4053.
- BISCONTI 2011a = F. BISCONTI, *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Todi 2011.
- BISCONTI 2011b = F. BISCONTI, *Primi passi di un'arte cristiana. I processi di definizione e l'evoluzione dei significati*, in *Antiquité Tardive* 19, 2011, pp. 35-46.

- BISCONTI, BRACONI 2015 = F. BISCONTI, M. BRACONI, *Rotte figurative cristiane della Tarda Antichità: la rete dei movimenti iconografici tra isole e terraferma (Parte I. Il bacino del Mediterraneo; Parte II. La Britannia romana)*, in R. MARTORELLI et al. (edd.), *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi. Atti dell'XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Cagliari, 23-27 settembre 2014)*, Cagliari 2015, pp. 535-555.
- BONACASA CARRA 2006 = R. M. BONACASA CARRA (ed.), *Scavi e restauri nella catacomba di Villagrazia di Carini*, Palermo 2006.
- BRACONI 2011 = M. BRACONI, *Dalle Bibbie miniate all'arte monumentale. A proposito dei cicli della Genesi e dell'Esodo su un arazzo dell'Abegg-Stiftung*, in *Vetera Christianorum* 48, 1, 2011, pp. 39-62.
- BRACONI 2016 = M. BRACONI, *Forme e codici dell'autorappresentazione dei defunti nell'immaginario figurativo della pittura catacombale romana*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 92, 2016, pp. 35-83.
- BRANDENBURG 1987 = H. BRANDENBURG, *La scultura a Milano nel IV e V sec.*, in C. BERTELLI (ed.), *Il millennio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Milano 1987, pp. 102-130.
- CARLÀ 2013 = F. CARLÀ, *Le iconografie monetali*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano 313-2013*, 1, Roma 2013, pp. 565-566.
- CASTELFRANCHI VEGAS 2000 = L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il ruolo delle arti minori nel Medioevo*, C. PIGLIONE, F. TASSO (edd.), *Arti Minori*, Milano 2000, pp. 9-25.
- CAVALLARI 1872 = F. S. CAVALLARI, *Sul sarcofago ritrovato nelle catacombe di Siracusa nel giugno 1872*, in *Bullettino della Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia* 5, 1872, pp. 22-27.
- CAVALLARI 1873 = F. S. CAVALLARI, *Scavi e restauri eseguiti nel 1873. Catacombe di Siracusa*, in *Bullettino della Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia* 6, 1873, pp. 26-29, tav. V.
- CECCHELLI 1952 = C. CECCHELLI, «*Sapientia Dei*». *La figurazione sapienziale del sarcofago di Adelfia*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Siracusa, 19-24 settembre 1950)*, Roma 1952, pp. 111-142.
- CIPRIANO 2010 = G. CIPRIANO, *La decorazione pittorica nei contesti funerari della Sicilia (III-V sec. d. C.)*, Palermo 2010.
- DEICHMANN 1984 = F. W. DEICHMANN, *Zur Erscheinung des Sternes von Bethlehem*, in *Vivarium. Festschrift Tb. Klauser*, 90. *Ergb. Jahrbuch für Antike und Christentum*, Münster 1984, pp. 98-106.
- DINKLER 1970 = E. DINKLER, *Der Eizung in Jerusalem. Ikonographie Untersuchungen in Anschluss an ein bisher unbenanntes Sarkophagfragment*, Opladen 1970.

- DINKLER 1979 = E. DINKLER, *Abbreviated Representations*, in *Age of Spirituality*, pp. 396-402.
- DRESKEN WEILAND 1998 = J. DRESKEN WEILAND, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 2, *Italien mit einem Nachtrag Roma und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz am Rhein 1998.
- ENNABLI 1976 = A. ENNABLI, *Lampes chrétiennes de Tunisie (Musées du Bardo et de Carthage)*, Paris 1975.
- FERRARI 2015 = A. FERRARI, *Dizionario di mitologia*, Torino 2015.
- FERRUA 1952 = A. FERRUA, *Note sul sarcofago di Adelfia*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 27, 1-2, 1951-52, pp. 55-76.
- GRECO 1999 = R. GRECO, *Pagani e cristiani a Siracusa tra il III e il IV secolo d.C.*, Roma 1999.
- JASTRZEBOWSKA 1992 = E. JASTRZEBOWSKA, *Bild und Wort: Das Marienleben und die Kindheit Christi in dem christlichen Kunst vom 4.-8. Jh. und ihre apokriphen Quellen*, Tesi di abilitazione, Warsaw 1992.
- KESSLER 1979 = H. L. KESSLER, *Narrative Representations*, in *Age of Spirituality*, pp. 449-456.
- KITZINGER 1975 = E. KITZINGER, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in K. WEITZMANN *et al.* (edd.), *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, pp. 99-142.
- KOCH, SICHTERMANN 1982 = G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Roemische Sarkophage*, München 1982.
- LA ROCCA 1986 = E. LA ROCCA (ed.), *Rilievi storici capitolini. Il restauro dei pannelli di Adriano e di Marco Aurelio nel Palazzo dei Conservatori. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 11 dicembre 1986 – 28 febbraio 1987)*, Roma 1986.
- LO FARO 2014 = M. D. LO FARO, *Le lucerne*, in G. LA MAGNA, R. AMATO (edd.), *La rotonda di Adelfia. Testimonianze archeologiche della catacomba di San Giovanni*, Palermo 2014, pp. 25-27.
- LO FARO 2016 = M. D. LO FARO, *Il complesso degli ipogei della Villa Landolina*, in M. SGARLATA, D. TANASI (edd.), *Koimesis. Recenti esplorazioni nelle catacombe siracusane e maltesi*, Sioux City 2016, pp. 111-128.
- MALFITANA *et alii* 2014 = D. MALFITANA *et alii*, *Archeologia della Sicilia romana, tardoantica e medievale: focus e prospettive di ricerca su documenti, cultura materiale e paesaggi*, in D. MALFITANA, G. CACCIAGUERRA (edd.), *Archeologia classica in Sicilia e nel Mediterraneo*, Catania 2014, pp. 287-301.

- MENNA 2006 = M. R. MENNA, *I mosaici di Santa Maria Maggiore*, in M. ANDALORO (ed.), *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini (312-468)*, Roma 2006, pp. 306-346.
- ORSI 1893 = P. ORSI, *Esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni e in quelle di Vigna Cassia*, in *Notizie di Scavi di Antichità* 1, 1893, pp. 276-314.
- ORSI 1895 = P. ORSI, *Nuove esplorazioni nelle catacombe di S. Giovanni nel 1894*, in *Notizie degli Scavi di Antichità* 3, 1895, pp. 477-521.
- ORSI 1896 = P. ORSI, *Gli scavi di S. Giovanni a Siracusa nel 1895*, in *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 10, 1896, pp. 1-59.
- PAINTER 2000 = K. S. PAINTER, *Il tesoro dell'Esquilino*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 aprile 2001)*, Roma 2000, pp. 140-146.
- PRIGENT 1997 = P. PRIGENT, *L'arte dei primi cristiani. L'eredità culturale e la nuova fede*, Roma 1997.
- RIZZO 2005-2006 = F. P. RIZZO, *Sicilia cristiana dal I al V secolo*, 1, 2.1, Roma 2005-2006.
- Roman Imperial Coinage* = P. M. BRUNN, *Roman Imperial Coinage*, 7, *Constantine and Licinius, A.D. 313-337*, London 1966.
- SALAMONE 2015 = G. SALAMONE, *La testimonianza dell'iconografia monetale*, in L. FUDULI, G. SALAMONE (edd.), *Documenti monetali ed evidenza archeologica*, in *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 127, 2015, pp. 5-27.
- SCHIMDT 2004 = T. M. SCHIMDT, *La straordinaria iconografia della Natività sul sarcofago di Boville Ernica*, in F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievale. Atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma, École Française, 8 maggio 2002)*, Città del Vaticano 2004, pp. 97-110.
- SFAMENI GASPARRO 2000 = G. SFAMENI GASPARRO, *Les cultes isiaques en Sicile*, in L. BRICAULT (ed.), *De Memphis à Rome. Actes du Ier Colloque International sur les Études Isiaques (Poitiers-Futuroscope, 8-10 avril 1999)*, Leiden 2000, pp. 35-62.
- SGARLATA 1996 = M. SGARLATA, *Le stagioni della rotonda di Adelfia. Indagini 1988 e 1993 nella catacomba di S. Giovanni a Siracusa*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 72, 1996, pp. 75-113.
- SGARLATA 1998 = M. SGARLATA, *Il sarcofago di Adelfia e l'iscrizione di Euskia*, in *Et lux Fuit. Le catacombe e il sarcofago di Adelfia. Catalogo della mostra (Siracusa, Cappella Sveva, 10 dicembre 1998 – 10 gennaio 1999)*, Palermo-Siracusa 1998, pp. 15-54.

- SGARLATA 2004 = M. SGARLATA, *San Giovanni a Siracusa. Catacombe di Roma e d'Italia*, 8, Città del Vaticano 2004.
- SGARLATA 2006 = M. SGARLATA, *Morti lontano dalla patria: la documentazione epigrafica delle catacombe siracusane*, in *L'Africa romana. Atti del XVI Convegno di Studio (Rabat, 15-19 dicembre 2004)*, Roma 2006, pp. 1185-1201.
- STUTZINGER 1982 = D. STUTZINGER, *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderung im. 4 Jh. n. Chr.*, Bonn 1982.
- WEGNER 1980 = M. WEGNER, *Das Nabuchodonosor-Bild. Das Bild im Bild*, in *Pietas. Festschrift B. Kotting*, 8. *Ergb. Jahrbuch für Antike und Christentum*, Münster 1980, pp. 528-538.
- WEITZMANN 1979 = K. WEITZMANN, *Introduction*, in *Age of Spirituality*, pp. XIX-XXVI.
- ZAVETTIERI 2002 = G. ZAVETTIERI, *I materiali*, in *La Sicilia centro-meridionale tra il II e il VI sec.*, Caltanissetta 2002, pp. 241-258.
- ZIMMERMAN 2003 = B. ZIMMERMAN, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei*, Wiesbaden 2003.

«ALDILÀ» DELL'OGGETTO

Gli attributi dei Santi nella decorazione pittorica dell'oratorio dei Quaranta Martiri a Siracusa

GIULIA ARCIDIACONO

L'oratorio dei Quaranta Martiri, ricavato nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa dopo la disattivazione del suo utilizzo propriamente funerario, veniva alla luce, com'è noto, in seguito alle campagne di scavo condotte nel cimitero da Paolo Orsi tra il 1916 e il 1919¹. Nella regione A, precisamente in corrispondenza dell'ordine superiore della galleria E, l'archeologo rinveniva una sala rettangolare di ridotte dimensioni², absidata sul lato est e interamente ricoperta da un tenace strato di intonaco idraulico applicato a seguito della trasformazione dell'ambiente in cisterna, avvenuta nel XV secolo. La rimozione dell'intonaco, disposta dall'Orsi, lasciava apparire nella volta una rappresentazione dei Quaranta Martiri di Sebaste, dipinti a gruppi di dieci nei quattro campi di risulta di una croce gemmata con clipei figurati all'incrocio dei bracci e sulle loro estremità (fig. 1). Emergeva inoltre, nell'abside, la mezza figura del Pantocratore e, lungo la sola parete conservata, quella di sud-est, una sequenza di pannelli con figure di santi, cui doveva in origine corrispondere una sequenza simmetrica sulla parete opposta, poi demolita³. La scoperta dell'Orsi avviava così un complesso dibattito critico, tuttora controverso, sul contenuto iconografico, sul senso iconologico, sulla cronolo-

¹ ORSI 1918, pp. 274 e 282-283. Sulla catacomba di Santa Lucia, le sue origini e le trasformazioni cfr. SGARLATA 2006.

² 4,30 x 2 m in base al perimetro della volta.

³ ORSI 1921, poi in AGNELLO 1942, pp. 71-100.

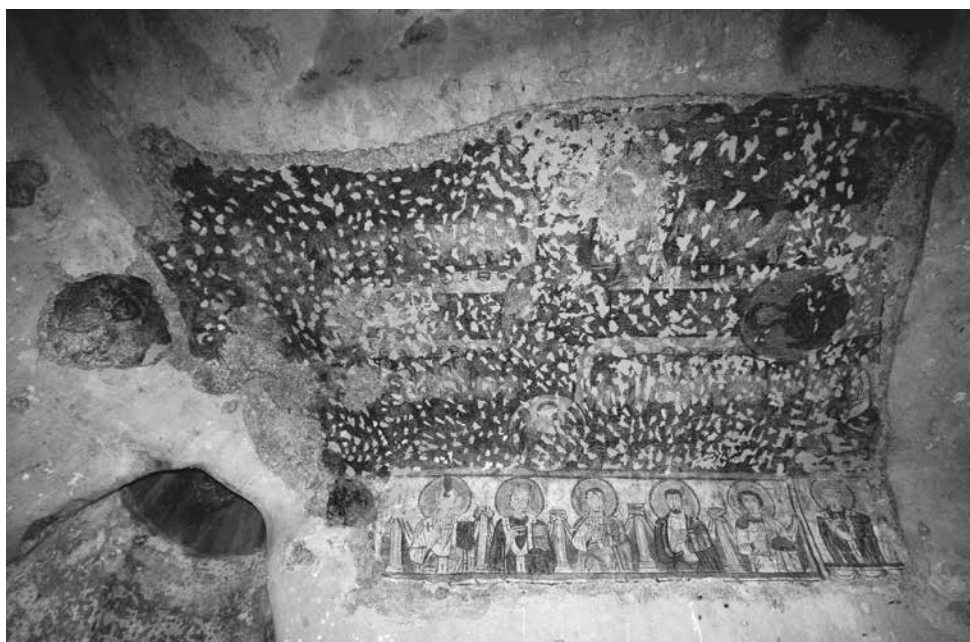


Fig. 1 - Siracusa. Catacomba di Santa Lucia. Decorazione pittorica dell'Oratorio dei Quaranta Martiri. Visione d'insieme (Foto G. Mineo).

gia relativa e sui potenziali modelli culturali di questo prezioso documento figurativo, straordinariamente rilevante nel contesto rarefatto della pittura prenormanna in Sicilia.

La datazione tra VIII e IX secolo avanzata dall'Orsi, ribadita da Giuseppe Agnello⁴ e condivisa da Tania Velmans⁵, è stata ancorata da Marina Falla Castelfranchi al tardo VIII secolo sulla base di dati storici, di riferimenti a fonti letterarie e agiografiche e di puntuali confronti con esempi romani ma anche cristiano-orientali⁶. Il dibattito sulla cronologia del decoro ha dunque previsto proposte di retrodatazione alla prima metà dell'VIII secolo ma anche di po-

⁴ AGNELLO 1962, pp. 162-169.

⁵ VELMANS 1986.

⁶ FALLA CASTELFRANCHI 1996; FALLA CASTELFRANCHI 2006b; FALLA CASTELFRANCHI 2012.

sticipazione tra IX e XI secolo⁷. In particolare, l'ipotesi di un'esecuzione delle pitture in età araba è stata recentemente vagliata da Glenn Peers e appoggiata a considerazioni di ordine storico-religioso e sociologico. Nella Sicilia attraversata dal fenomeno delle conversioni di massa, i Quaranta Martiri di Sebaste potrebbero aver rappresentato, a suo avviso, un modello paradigmatico di fede e di resistenza per la ristretta comunità greca di Siracusa⁸.

Nell'ottica di indagine su cui verte il tema del convegno, ci si soffermerà dunque, qui di seguito, sugli attributi iconografici retti dai santi dipinti alla base della volta dell'oratorio, con lo scopo di chiarire la tipologia e la natura degli oggetti dipinti, di individuare i loro modelli di riferimento e di ricavare, per questa via, dati potenzialmente utili a far luce sulla cronologia della decorazione, tuttora instabile nel contesto animato degli studi.

Nel suo saggio dedicato alla decorazione dell'oratorio, pubblicato agli inizi degli anni '80, Tania Velmans ha posto l'accento, rintracciando specifici rimandi ad un contesto di referenti romano e cristiano-orientale, sul significato trionfale e parusiaco della croce gemmata che attraversa la volta dell'ambiente e sulla sua connessione iconologica con la rappresentazione, al contempo narrativa e iconica, del supplizio dei Quaranta Martiri di Sebaste⁹. Morti per la fede, i Martiri volgerebbero la loro preghiera di intercessione al Cristo, raffigurato in clipeo all'incrocio dei bracci, associandola a quella degli Angeli e della Vergine orante dipinti sui terminali. Realizzando una inedita *variatio* dell'iconografia della Deesis, coerente peraltro con la vocazione funeraria dell'ambiente, i Quaranta sostituirebbero così, secondo la studiosa, la figura del Precursore, in una impaginazione che, attestata a Siracusa come *hapax* iconografico, troverebbe sul piano semantico e in riferimento alla presenza stessa dei clipei figurati, immediate analogie nella produzione orafa, sia

⁷ Per la datazione alla prima metà dell'VIII secolo cfr. SALVO 2006. In generale, per un riesame complessivo delle diverse posizioni emerse nel dibattito critico si rinvia a ARCIDIACONO 2015.

⁸ PEERS 2010. Cfr. anche MESSINA 2001, pp. 161-162.

⁹ VELMANS 1986.

nelle croci processionali di età mediobizantina¹⁰ sia negli *enkolpia* cruciformi, bizantini ma anche italomeridionali¹¹.

L'associazione fra il tema della croce gemmata e il tema dell'intercessione si rintraccia frequentemente, già a partire dal VII secolo, in Egitto, Georgia, Armenia, Siria e Cappadocia, dove è ad esempio attestata nella chiesa, peraltro funeraria, di Haghios Stephanos presso Cemil¹², pertinente al monastero dell'Arcangelo Michele: qui compare, sul soffitto della navata, una croce gemmata che si ripropone anche nell'abside, dove si rapporta, ad esplicitarne il senso parusiaco, con la duplice immagine del Battista, raffigurato come Precursore e come profeta ai lati della Vergine tra gli arcangeli. La croce gemmata ritorna dunque, per un altro tra i possibili esempi cappadoci, nella volta a botte della chiesa, anch'essa funeraria, dello Stilita Niceta a Kizil Çukur¹³ (fig. 2), dove ricopre un significato dogmatico collegandosi alla rappresentazione dei temi dell'Incarnazione nell'abside e della Redenzione nel timpano orientale della navata. Nel timpano opposto sono invece raffigurati i santi medici Cosma e Damiano, in relazione al ruolo salvifico e intercessorio che è loro attribuito sin dal VI secolo quando, per iniziativa di Giustiniano, guarito dai due medici, ne viene sponsorizzato il culto, poi largamente diffuso in tutta l'ecumene bizantina¹⁴. Significativamente i due santi anargiri, intercessori privilegiati nel giorno del Giudizio e in quanto tali ricordati, taumaturghi del corpo e dell'anima, nelle preghiere d'intercessione¹⁵ appaiono in posizione di rilievo tra i santi dipinti alla base della volta dell'oratorio siracusano (fig. 3), in connessione con il simbolismo parusiaco della croce gemmata, nonché, anche qui, con la vocazione funeraria dell'invaso, ricavato in un contesto cimiteriale.

¹⁰ Come ad esempio la celebre croce processionale di Adrianopoli, del X secolo, o la più tarda croce del Metropolitan Museum di New York. Cfr. KATSARELIAS 1997; EVANS 1997.

¹¹ PITARAKIS 2006. Cfr. anche RIZZONE, MUSCOLINO 2009.

¹² JOLIVET-LÉVY 2001, p. 36, tav. 7; THIERRY 2002, f. 15, pl. 40.

¹³ JOLIVET-LÉVY 2001, pp. 36-37; THIERRY 2002, f. 16, pl. 44.

¹⁴ PERRAYMOND 1994; IACOBONE 2009. Per l'introduzione del culto di Cosma e Damiano a Roma cfr. BRENK 2007. Per le attestazioni in Italia meridionale cfr. FALLA CASTELFRANCHI 2006a.

¹⁵ JOLIVET-LÉVY 2001, p. 382.



Fig. 2 - Kizil Çukur (Cappadocia, Turchia). Chiesa dello Stilita Niceta. Decorazione della volta. Particolare. Nella lunetta occidentale san Cosma, san Damiano, san Pantaleimone e sant'Anna (da THIERRY 2002, pl. 44).



Fig. 3 - Siracusa. Catacomba di Santa Lucia. Oratorio dei Quaranta Martiri. Santi Cosma e Damiano.

Un'associazione, questa tra la croce gemmata e i santi medici, che si ritrova, come già osservato da Marina Falla Castelfranchi, nella decorazione che rivestiva la nicchia meridionale del nartece della basilica pelagiana di San Lorenzo Fuori le Mura a Roma, affine nella struttura del programma alla decorazione siracusana e databile tra la metà dell'VIII e gli inizi del IX secolo¹⁶. Stando a un disegno della raccolta Lanciani¹⁷, nella cappella romana era infatti dipinta sulla parete di fondo la Vergine Regina in trono col Bambino tra san Lorenzo e la martire catanese Agata e lungo le pareti laterali, sotto una monumentale croce gemmata campita nella volta, a sinistra un corteo

¹⁶ FALLA CASTELFRANCHI 1996, in part. pp. 419-420. Sulla decorazione romana cfr. ACCONCI 2002; BORDI *et alii* 2006.

¹⁷ BORDI *et alii* 2006, fig. 39.

di sante martiri – tra cui Lucia – e a destra papa Sisto, un diacono e i santi medici Cosma e Damiano recanti il loro attributo identificativo, ovvero la custodia degli strumenti medici. Sembrerebbe trattarsi dello stesso oggetto, oblungo e chiuso da stringhe, che tiene il san Cosma dipinto, negli anni del pontificato di Giovanni VII, sulla parete sud della cappella dei Santi Medici nella chiesa forense di Santa Maria Antiqua a Roma (fig. 4)¹⁸, presso la quale peraltro si conserva, nell'abside dell'oratorio ad essa prossimo, una delle più antiche rappresentazioni del martirio dei Quaranta sebasteni¹⁹: è plausibile che nell'attributo retto dal san Cosma romano, identificato da Knipp²⁰ con un *rotulo* di pergamena, possa invece riconoscersi, come già proposto da Weitzmann, un contenitore cilindrico per strumenti, simile a quello che regge tra le due mani il san Damiano raffigurato in una icona del VII secolo conservata al Sinai²¹. Va osservato inoltre che il san Cosma raffigurato in un'anta di trittico sempre sinaitica del secolo successivo regge



Fig. 4 - Roma. Chiesa di Santa Maria Antiqua. Cappella dei Santi Medici. Parete sud. Particolare di san Cosma (da BORDINO 2016, fig. 4a).

¹⁸ Cfr. NORDHAGEN 1968, pp. 64-65, pl. LXXXIII. Si veda inoltre, recentemente, BORDINO 2016, fig. 4a, b, cui si rimanda per una dettagliata analisi della decorazione della cappella.

¹⁹ Sull'oratorio dei Quaranti Martiri presso la chiesa di Santa Maria Antiqua e la sua decorazione pittorica cfr., da ultima, BORDI 2016.

²⁰ KNIPP 2002, p. 5, fig. 5.

²¹ WEITZMANN 1976, p. 44, pl. LXV, fig. B.18. Dello stesso avviso sono inoltre BRENK 2007, p. 84, fig. 1 e BELDEKOS *et alii* 2015, p. 2023.

nella mano destra uno strumento medico e nella sinistra la sua custodia²². È dunque verosimile che i due santi medici dipinti a Siracusa, la cui mano destra regge certamente un bisturi, tenessero nella sinistra un contenitore per strumenti chirurgici piuttosto che un *rotulo* di pergamena, come generalmente proposto. Del resto, il contenitore per strumenti, cilindrico o parallelepipedo, diviene ricorrente nei ritratti dei santi medici dell'XI e del XII secolo, come mostra, per fare un solo esempio chiarificatore, il ritratto musivo di san Cosma alla Cappella Palatina di Palermo²³.

Sotto il braccio sinistro i due santi recano un altro tipo di cassetta medica, composta da uno scomparto centrale da cui emergono allineati gli strumenti e da due elementi laterali oblunghi collegati da una tracolla. Questo tipo di cassetta si ritrova quasi identica in una icona della prima metà del X secolo, conservata anch'essa al Sinai e raffigurante san Damiano (fig. 5)²⁴, ma ha delle precedenze iconografiche, di nuovo e non a caso a Santa Maria Antiqua. Come si evince dalla restituzione grafica di Nordhagen (fig. 6), il già citato Cosma della cappella dei Santi Medici reggeva una custodia rettangolare con ali laterali in forma di manici, collegati da una tracolla di cui si legge ancora, disagevolmente, l'ansa in corrispondenza della spalla sinistra²⁵. Sull'asse ampiamente dimostrato delle relazioni intessute tra



Fig. 5 - Monastero di Santa Caterina al Sinai. Ala destra di trittico. *Verso*. San Damiano (da WEITZMANN 1976, B. 55b, pl. XXXIV).

²² WEITZMANN 1976, p. 77, pl. CII, B.47a.

²³ BRENK 2010, fig. 201.

²⁴ WEITZMANN 1976, pp. 88-91, pl. XXXIV, B.55b.

²⁵ NORDHAGEN 1968, pl. CXXIX, 13. Lo stesso Nordhagen, *ivi*, p. 58, ripreso da HARROLD 2007, p. 105, mette in relazione il tipo di cassetta medica con tracolla rintracciato in più di un esempio a Santa Maria Antiqua con quella che connota i santi medici a Siracusa.

Santa Maria Antiqua e il Sinai²⁶ – basti citare la Crocifissione della cappella di Teodoto e i precedenti sinaitici rilevati da Belting²⁷ – sembra dunque potersi leggere anche la storia iconografica dell'oggetto qui analizzato, già attestato a Roma nell'VIII secolo, e poi largamente diffuso in età mediobizantina sia nella pittura su tavola, come mostra l'esempio del Sinai, sia negli avori: per richiamare soltanto gli esempi più illustri, recano una cassetta simile i santi Cosma e Damiano raffigurati entro tondi sulle valve del trittico con Crocifissione e Santi del Cabinet des Médailles di Parigi ma anche gli anargiri raffigurati sempre in clipeo sul verso dello straordinario trittico Harbaville oggi al Louvre, pertinente al cosiddetto gruppo costantinopolitano degli avori di Romanos²⁸.

A ben vedere il comparto centrale della cassetta, isolato dai due elementi laterali²⁹, somiglia molto alla cassetta che tiene il san Damiano raffigurato a mosaico, insieme a Cosma, nella chiesa romana loro dedicata, del VI secolo³⁰, ma anche alla custodia, dotata di tracolla, che connota Cosma e Damiano nel noto affresco, di VI-VII secolo, proveniente da Wadi Sarga in Egitto e

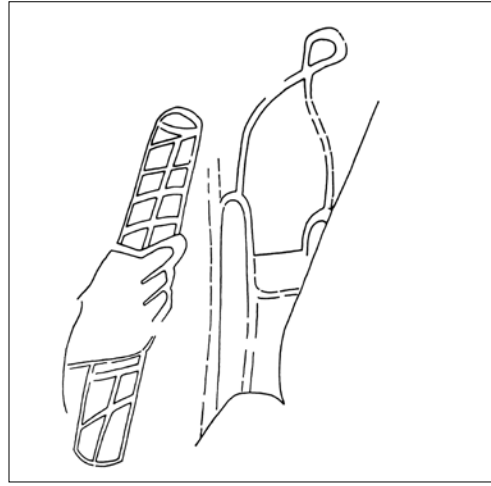


Fig. 6 - Roma. Chiesa di Santa Maria Antiqua. Cappella dei Santi Medici. Parete sud. Ricostruzione grafica degli attributi del san Cosma a cura di P. J. Nordhagen (da NORDHAGEN 1968, pl. CXXIX, 13).

²⁶ In proposito KNIPP 2002, in part. p. 11.

²⁷ BELTING 1987, in part. p. 58.

²⁸ Per il trittico di Harbaville e gli studi relativi cfr. DURAND, DURAND 2005. Sugli avori del gruppo di Romano cfr. inoltre FLAMINE 2010.

²⁹ Identificati con due *volumina* dall'Orsi (ORSI 1921, in part. p. 75), potrebbero essere anch'essi contenitori cilindrici per strumenti medici.

³⁰ KNIPP 2002, p. 5. Sul mosaico absidale della chiesa dei Santi Cosma e Damiano cfr. PACE 2015, con la bibliografia *ivi* citata. Si veda anche BRENK 2007.

oggi al British Museum³¹. Sulla decorazione siracusana sembra dunque avere influito una convergenza di referenti di ambito romano e cristiano-orientale, in specie palestinese ed egiziano, che possono avere seguito una traiettoria sia diretta che mediata da Roma, agendo per sovrapposizioni di vettori e contaminazioni di modelli, reminiscenze e aggiornamenti.

Come sopra si anticipava, il corredo di strumenti dei due taumaturghi ritratti a Siracusa è completato da un bisturi di cui si legge bene il manico, perlato, e la lama all'estremità. Per restare a Santa Maria Antiqua, un oggetto simile è tenuto in mano dal sant'Abbaciario dipinto in una nicchia dell'atrio negli anni del pontificato di Paolo I (757-767)³². Di questo tipo di strumenti si conoscono precisi riscontri materiali³³ e numerosissime attestazioni iconografiche: cito nuovamente i mosaici della cappella Palatina di Palermo, in particolare, questa volta, il san Damiano, che regge nella mano destra un bisturi e nell'altra la sua custodia³⁴. Poco più tardi a Monreale gli attributi di Cosma e Damiano appaiono già trasformati in relazione ai modelli iconografici correnti e in voga: in età tardocomnena infatti i medici vengono frequentemente rappresentati con il cucchiaino e il cofanetto per gli unguenti, ornato e dotato di coperchio cilindrico o cuspidato³⁵. Un tipo di oggetto che connota ad esempio i santi medici nella chiesa rupestre detta "dei Santi Anargiri", a Lentini, in provincia di Siracusa, a riprova del peso normativo esercitato in Sicilia dai modelli monrealesi per tutto il XIII secolo e oltre³⁶.

³¹ Sulle pitture murali rinvenute presso Wadi Sarga cfr. STRUDWICK 2006, pp. 324-325.

³² Al riguardo KNIPP 2002, pp. 17-23. Cfr. anche BORDINO 2016, p. 209.

³³ KNIPP 2002, p. 18, figg. 16-17.

³⁴ BRENK 2010, fig. 202.

³⁵ Cfr. BRODBECK 2010, *Corpus*, f. n. 76 (San Cosma) e n. 80 (San Damiano). Per l'iconografia dei santi medici in Italia meridionale tra XII e XIII secolo cfr. FALLA CASTELFRANCHI 2006a, pp. 76-80.

³⁶ La decorazione della grotta lentinese, segnalata e in più occasioni studiata da Aldo Messina (MESSINA 1979, pp. 68-70, figg. 125-126; MESSINA 1994, pp. 148-149; MESSINA 2001, pp. 145-146; MESSINA 2008, p. 55, fig. 51), è stata di recente analizzata da Simone Piazza (PIAZZA 2007, pp. 155-156) che ne ha messo in luce le tangibili connessioni con i modelli musivi siciliani di età normanna e ne ha proposto una datazione alla metà del XII secolo. Per una collocazione cronologica tra l'estremo scorcio del XII secolo e la metà del successivo e in generale per un riesame dell'edificio e delle sue pitture, valutate in rapporto allo specifico contesto storico, topografico e culturale, mi permetto di rinviare a ARCIDIACONO 2012, pp. 109-113.

Significativa in relazione al tema qui discusso è la raffigurazione dei due anargiri trasmessa da una piastra in rame, giunta nel 1926 al Museo Archeologico di Siracusa e proveniente da Enna, stando a quanto si legge nell'inventario compilato dall'Orsi³⁷. Concorde con quanto riferito dall'archeologo, Giuseppe Agnello fa risalire l'oggetto «ai tempi normanni» e ne offre, per primo, una descrizione, corredata da una riproduzione grafica di Rosario Carta (fig. 7)³⁸. Incisi sulla faccia esterna della piastra, Cosma e Damiano recano nella mano destra quello che Agnello definisce «una specie di coltello laminato», ovvero il bisturi, mentre nella mano sinistra tengono un oggetto interpretato dallo studioso come «un libro aperto nelle cui pagine frontali sono tracciate due croci», ma piuttosto identificabile, anche qui, con la cassetta atta a contenere gli strumenti, uno dei quali impegna appunto a entrambi la mano destra. Al centro è raffigurata Teodota, madre di Cosma e Damiano secondo la fortunata versione asiatica della loro leggenda agiografica³⁹. La rapida espansione del culto e l'assenza di evidenze documentarie relative alla loro origine⁴⁰ ha infatti determinato una proliferazione di leggende e di tradizioni liturgiche intorno ai due santi, tanto che il Sinassario costantinopolitano registra tre diverse coppie di santi Cosma e Damiano: Cosma e Damiano d'Arabia, decapitati sotto Diocleziano, Cosma e Damiano di Roma, lapidati sotto Carino e i figli gemelli di Teodota, morti di morte naturale⁴¹. La leggenda asiatica recepita nella piastra di Enna e probabilmente radicata in Sicilia potrebbe essere stata accolta anche a Siracusa⁴²: un'esposizione

³⁷ Inventario del R. Museo Arch. di Siracusa, n. 45031. La piastra si trova oggi nei depositi della Galleria di Palazzo Bellomo a Siracusa.

³⁸ AGNELLO 1962, pp. 296-300 (citazione a p. 300), fig. 260.

³⁹ Sulla larga diffusione della *Vita Asiatica* (BHG 372) cfr. VAN ESBROECK 1981.

⁴⁰ Il primo vero centro di irradiazione del culto dei due santi anargiri, diffuso dalla seconda metà del IV secolo in Siria e nell'Anatolia sud-orientale, sarebbe da collocare a Cirro, dal momento che in una lettera del vescovo della città Teodoreto (PG 83, coll. 1373-1374) si fa menzione di un santuario ad essi dedicato. Cfr. in proposito VAN ESBROECK 1981; HARROLD 2007; IACOBONE 2009, p. 60.

⁴¹ DELEHAYE 1902, col. 791 (1° luglio). Sulla complessa questione relativa alle tre coppie di santi omonimi e sulle fonti ad esse connesse cfr. DEUBNER 1907, pp. 3-83 e, per gli sviluppi del dibattito, HARROLD 2007, pp. 36-51 con la bibliografia citata.

⁴² Mi sembra opportuno ricordare che Cosma e Damiano sono raffigurati insieme alla madre Teodota in Cappadocia, nella Karanlık Kilise (XI secolo). Qui peraltro i due anargiri



Fig. 7 - Siracusa. Galleria di Palazzo Bellomo. Piastra in rame proveniente da Enna e raffigurante i santi Cosma, Damiano e Teodota. Riproduzione grafica a cura di Rosario Carta (da AGNELLO 1962, fig. 260).

diretta della decorazione dell'oratorio a fonti mediorientali è testimoniata del resto dalla stessa rappresentazione del martirio dei Quaranta sebasteni, condotta sulla versione siriana e non su quella greca dell'episodio⁴³. Tornando dunque all'oratorio, a destra dei santi medici è raffigurata una santa che sulla base degli attributi – la croce e la corona rette rispettivamente nella mano destra e sinistra – è stata ripetutamente identificata, a partire dall'Orsi⁴⁴, con sant'Elena, madre di Costantino (fig. 8).

La santa veste una tunica bianca dai polsi ornati in oro e un manto bianco a ricami in rosso. Indossa un *maniakion* in oro a due fili di perle che copre lo

reggono nella mano destra un bisturi e nella sinistra una custodia cilindrica impossibile da confondersi con un *rotulo*. Cfr. JOLIVET-LÉVY 2001, p. 382, tav. 71.

⁴³ VELMANS 1986, pp. 346-347.

⁴⁴ ORSI 1921, pp. 71-75, 91.

scollo della tunica e si salda, visivamente, all'orbicolo perlato sovrapposto all'omero destro. Sul capo indossa una corona perlata con terminazione a tre apici sulla sommità. Il corredo è completato da orecchini ad anello con tre pendenti, di cui esistono diffusi esempi databili tra VI e VII secolo, rinvenuti prevalentemente in Turchia, Palestina ed Egitto⁴⁵. Sulla scorta delle indicazioni dell'Orsi, si potrebbe associare la corona che la santa regge in mano al vistoso copricapo a cuffia, fissato da bande ornate e sormontato da un ornamento gemmato, che ricorre nei ritratti imperiali femminili di V e VI secolo⁴⁶.



Fig. 8 - Siracusa. Catacomba di Santa Lucia. Oratorio dei Quaranta Martiri. Particolare di santa Lucia.

Il contesto e la funzione dell'immagine inducono tuttavia a pensare che l'oggetto, tenuto peraltro dalla santa con la mano velata dalla clamide, più che assecondare un intento mimetico abbia ricoperto un valore religioso, evocativo e simbolico. Come suggerito recentemente dalla Falla Castelfranchi, è in effetti plausibile che esso non corrisponda ad un'insegna del potere, realisticamente rappresentata, ma piuttosto ad un attributo martiriale, coerentemente associato alla croce del martirio e conveniente, più che alla madre di Costantino, che non morì martire, a Santa Lucia, *genius loci* della catacomba che da essa prende il nome⁴⁷. La forma dell'attributo appare del resto compatibile, in sintonia con tale valenza simbolica, con una corona aperta, un diadema, dunque, a fascia gemmata, del tipo che qualifica, per il più noto fra gli esempi, le sante in processione di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, reggenti

⁴⁵ BALDINI LIPPOLIS 1999, cat. II.4.e, 1, 2, 3. Per attestazioni basso-medievali di questo tipo di orecchini nella pittura murale, con specifico riferimento alle chiese rupestri pugliesi, si veda RIZZO 2013, in part. pp. 290-291.

⁴⁶ BALDINI LIPPOLIS 1999, pp. 58-60. Si vedano inoltre ROUSSEAU 2004 e LIDOVA 2010, con la bibliografia precedente.

⁴⁷ FALLA CASTELFRANCHI 2012.



Fig. 9 - San Vincenzo al Volturno. Cripta di Epifanio. Braccio meridionale. Particolare delle Sante Vergini (da MARAZZI 2013, p. 520).

corone chiaramente distinte, sul piano figurativo, dall'ornamento del capo⁴⁸. Per un riscontro più vicino, può essere citato il tipo di corona tenuta in mano dalle sante dipinte nella cripta di Epifanio a San Vincenzo al Volturno, databili al IX secolo (fig. 9)⁴⁹: sembra trattarsi infatti dello stesso tipo di corona aperta, trionfale, perlata e con castone centrale, a Siracusa rappresentata con una maggiore inclinazione sul piano verticale, secondo un procedimento figurativo seguito anche per la resa delle corone che, nella volta dell'oratorio, scendono sul capo dei Quaranta Martiri. Va notato in proposito come in Santa Prassede a Roma, le sante Agnese, Pudenziana e Prassede, raffigurate a mosaico all'epoca di papa Pasquale I (817-824) nella cappella di San Zenone (fig. 10), tengano con le mani velate diademi gemmati, inclinati come

⁴⁸ Cfr. PORTA 2005, in part. p. 295.

⁴⁹ Sulla cripta di Epifanio si veda la recente raccolta di studi curata da MARAZZI 2013.

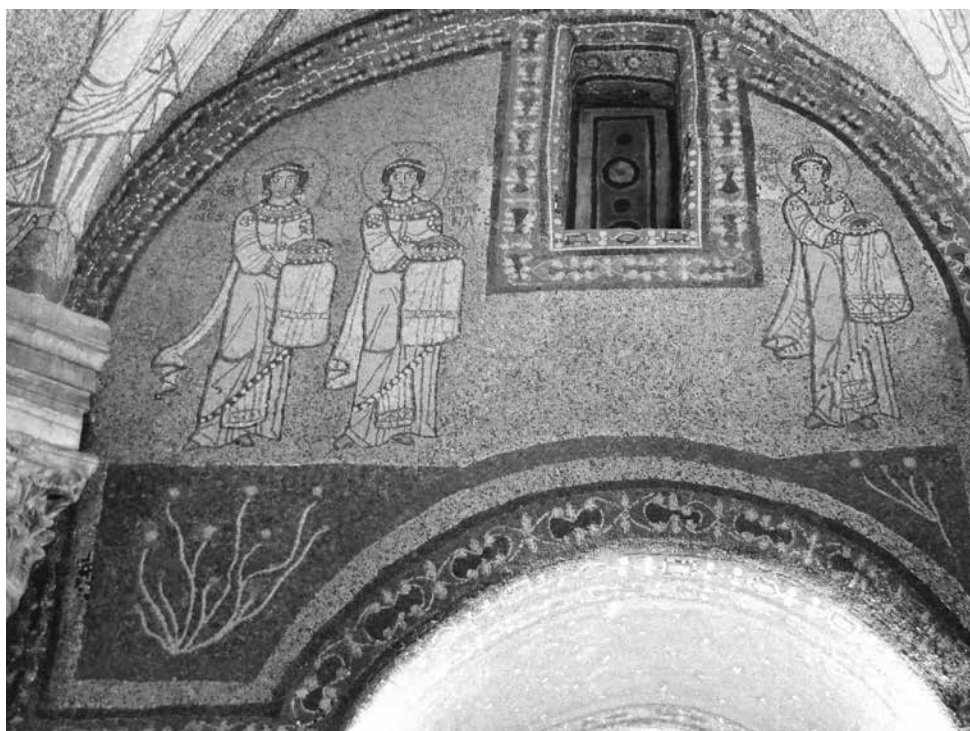


Fig. 10 - Roma. Chiesa di Santa Prassede. Cappella di San Zenone. Parete nord. Le sante Agnese, Pudenziana e Prassede.

a Siracusa sul piano verticale e indossino una coroncina perlata e sormontata da un motivo tripetalato, in tutto simile alla coroncina che la santa dell'oratorio siracusano reca sul capo⁵⁰. Tale elemento a tre apici, riproposto ai fini di un parallelismo visivo in cima al cerchio della corona che la nostra santa reca in mano, si ritrova, a partire da una tradizione aulica, sulle corone indossate dalle già citate sante volturnesi e, ancora più simile, su quella che orna il capo della probabile Giulitta dipinta nel tempietto di Seppannibale presso Fasano, nell'ambito di un ciclo decorativo che, come evidenziato in più occasioni da Gioia Bertelli, mostra espliciti legami con la cultura pittorica

⁵⁰ Per i mosaici della cappella di San Zenone in Santa Prassede cfr. PENNESI 2006, con la bibliografia citata.

longobarda campana, beneventana e volturnese di VIII-IX secolo⁵¹. Appare a questo punto suggestivo richiamare di passaggio il rinvenimento, avvenuto nel corso della campagna di scavi condotta proprio a San Vincenzo al Volturno nel 2001, dei frammenti di una monumentale croce latina gemmata, databile al primo IX secolo e affine alla croce, di poco precedente, che decora l'altare della Chiesa Sud del monastero⁵².

Una lettura della decorazione dell'Oratorio dei Quaranta Martiri in relazione ad esempi campani è stata peraltro già proposta da Marina Falla Castelfranchi, che ha rilevato una consonanza con il programma decorativo della volta della cappella sotterranea di Sant'Aspreno a Napoli, impostato, come a Siracusa, su una croce gemmata e assegnato al X secolo in base a cogenti confronti con la decorazione della cappella dell'Angelo ad Olevano sul Tusciano. L'accostamento iconografico alla decorazione della cappella di Sant'Aspreno, che un'iscrizione greca incisa sui plutei potrebbe identificare con la cappella funeraria della famiglia di Campulo, fornirebbe, oltretutto, argomenti a favore di una possibile utilizzazione funeraria dell'oratorio siracusano⁵³. La stessa studiosa ha inoltre interpretato in assetto ad una destinazione funeraria anche il programma iconografico della cappella dei Ss. Martiri di Cimitile, in cui Leone III, vescovo di Nola, avrebbe scelto di farsi seppellire, riattivando una funzione rivestita dalla cappella sin dalle origini: la decorazione che ne riveste le pareti – «uno dei capisaldi della pittura cosiddetta beneventana»⁵⁴ – contempla non a caso anche la raffigurazione dei santi medici Cosma e Damiano⁵⁵ a ulteriore riprova del circuito di relazioni intessute tra Roma, la Campania, l'Oriente mediterraneo e Siracusa in età altomedievale.

L'identificazione della santa dipinta nell'oratorio con Lucia, ipotizzata da Marina Falla anche sulla base di una interpretazione in senso martiriale degli attributi, si inquadrerebbe entro i termini di un arrangiamento iconografico dalla spiccata valenza "civica" e autoreferenziale. Dipinta in un santuario cor-

⁵¹ Cfr. BERTELLI 2011, fig. 4, tav. IV, con la bibliografia precedente.

⁵² Cfr. RAIMO 2005, figg. 2, 4.

⁵³ FALLA CASTELFRANCHI 2006b, pp. 216-218.

⁵⁴ FALLA CASTELFRANCHI 2009, cit. a p. 1.

⁵⁵ FALLA CASTELFRANCHI 2009; FALLA CASTELFRANCHI 2006a, p. 68.

relato al sepolcro che ne avrebbe, secondo la tradizione, ospitato le spoglie, la santa, venerata a Siracusa in concomitanza con la festa sin dal V secolo, sarebbe infatti coerentemente affiancata da san Marciano, protovescovo della città, e risponderebbe, con esso, alle esigenze del culto della comunità locale, svolgendo un ruolo intercessorio condiviso dai due santi anargiri e dai Quaranta Martiri associati in Deesis alla Vergine Orante. Il ruolo intercessorio potrebbe anche estendersi ai due vescovi raffigurati nei primi due pannelli (fig. 1), se in essi, come ipotizzato dalla studiosa, possono riconoscersi i due vescovi siracusani Zosimo, abate del soprastante monastero di Santa Lucia⁵⁶ prima di ascendere al soglio vescovile e Teodosio, promotore del rilancio del culto di Marciano a Siracusa tra VII e VIII secolo⁵⁷. Il vescovo Teodosio, peraltro, potrebbe essere stato responsabile, come osservato da Mariarita Sgarlata, della stessa realizzazione dell'oratorio e, non è escluso, di quella del vicino oratorio della regione C⁵⁸, alle cui pareti si dispiega una decorazione pittorica su più strati che rappresenta la testimonianza "sotterranea" di una lunga frequentazione devozionale e dell'indissolubile legame tra la reliquia, presente o assente, e la sua collocazione originaria. Proprio nell'oratorio della regione C si trova, pertinente alla fase decorativa più antica, una iscrizione monumentale in lingua greca, il cui testo, dalla chiara valenza commemorativa o votiva, contiene un riferimento, diretto o indiretto, al protovescovo Marciano: si legge infatti ancora, tra le lacune, l'avvio della consueta preghiera di invocazione MNH [...] alla seconda linea, alla terza l'appellativo AΓIOS e alla quarta il nome MAPKIAN [...] ⁵⁹. Il dato epigrafico, oltre ad offrirsi come indicatore cronologico – per i suoi possibili addentellati con la diffusione del culto di Marciano a Siracusa⁶⁰ – contribuisce a confermare

⁵⁶ Questo monastero, tradizionalmente identificato con l'edificio citato da Gregorio Magno in più di una epistola (cfr. NORBERG 1982, I, *Epp.* I, 67, III, 3, VII, 36; XIII, 32), dovette essere in relazione con la sottostante catacomba, custode del sepolcro attribuito, sin dal Gaetani, alla martire siracusana. Cfr. GAETANI 1657, I, pp. 87-90. Si veda in proposito e per la bibliografia relativa RIZZONE 2011.

⁵⁷ Per Zosimo e Teodosio cfr. ACCONCIA LONGO 1990, pp. 41-42. Su Zosimo si veda inoltre, recentemente, RE 2000.

⁵⁸ SGARLATA 2009, in part. pp. 179-183.

⁵⁹ Per l'iscrizione e, in generale, per la decorazione pittorica dell'oratorio della regione C cfr. ARCIDIACONO 2012, pp. 297-358 e ARCIDIACONO 2016.

⁶⁰ ACCONCIA LONGO 1990, in part. pp. 41-42. Si veda anche RIZZONE c. s.

l'ipotesi di un collegamento nel culto e nella funzione tra i due ambienti sacri della catacomba.

La riflessione fin qui condotta può essere dunque sintetizzata in alcuni punti-chiave.

Riferimenti siriani, georgiani, armeni, cappadoci e parallelamente romani e campani possono essere chiamati in causa per quanto riguarda il motivo iconografico della croce gemmata, campito nella volta dell'oratorio di Siracusa; coerentemente, l'analisi in dettaglio degli attributi dei santi medici raffigurati alla base della volta mette in evidenza il sicuro impatto di una tradizione iconografica romana sedimentata nella memoria delle maestranze e condizionata, alla fonte, da modelli orientali, segnatamente sinaitici; i pittori coinvolti devono comunque avere aggiornato il loro lessico guardando a modelli bizantini coevi, forse mediati nuovamente dal Sinai; l'insegna retta in mano dalla santa, plausibilmente identificabile con Lucia, potrebbe essere una tradizionale corona aperta accordata alla tipologia tardoantica del diadema e mostra agganci visivi con esempi romani, campano-molisani e pugliesi databili tra VIII e IX secolo; la corona gigliata che la santa reca sul capo trova non a caso positivi riscontri in Santa Prassede a Roma e nella produzione pittorica di ambito beneventano e voltornese.

Va inoltre osservato come da un punto di vista formale la vigorosa stilizzazione grafica, percepibile specialmente nella serie dei santi alla base della volta, i tipi fisionomici, il tono dei carnati, la profusione dell'ornato, rinviino pressantemente alla pittura cappadoce e siro-palestinese anteriore alla metà del X secolo⁶¹, in accordo ai dati suggeriti dall'iconografia: traiettorie interconnesse possono dunque avere coinvolto, nelle dinamiche di ricezione, Roma e l'Oriente senza escludere l'intervento, perlomeno sul piano tipologico, di un filtro italo-meridionale, a procedere da una condivisa matrice bizantina.

Nel complesso i dati storici, le fonti agiografiche e narrative pertinenti e l'ambito culturale e cronologico dei modelli potenzialmente accolti dalla maestranza attiva nell'oratorio siracusano, supportano, in linea con quanto

⁶¹ Cfr. JOLIVET-LÉVY 2001, pp. 34-41; THIERRY 2002, pp. 143-167.

postulato dalla Falla Castelfranchi⁶², una datazione del complesso pittorico non anteriore alla fine dell'VIII secolo, che potrebbe forse estendersi al secolo successivo, arrestandosi comunque alla sua prima metà.

Sono questi gli anni compresi tra la conclusione del primo iconoclasmo, seguita al Concilio Niceno II, il divampare del secondo iconoclasmo durante gli anni di Leone V, Michele II e Teofilo e il trionfo definitivo del culto delle immagini nell'843⁶³. La polemica sulle liceità del culto delle immagini dovette interessare, di riflesso, anche la Sicilia, ed è dunque possibile, come sostenuto da Marina Falla Castelfranchi, che la decorazione siracusana, imperniata sulla monumentale Croce cara agli iconoclasti, ne abbia registrato l'impatto⁶⁴. Tuttavia si può anche considerare l'ipotesi che la croce gemmata dell'oratorio, ornata al centro e ai terminali da clipei figurati e associata ad una rappresentazione di un martirio corale nonché ad una sequenza di santi dalla trasparente valenza iconica, più che rispondere ad un tentativo di mediazione tra le due opposte fazioni, possa essere connessa all'avvenuto o al propugnato superamento delle dottrine iconoclaste in favore di quelle iconofile. In quest'ottica si potrebbe interpretare il programma in relazione al ripristino delle immagini promosso a Costantinopoli dal patriarca Metodio (843-47), siracusano di nascita e all'ascesa al soglio vescovile di Siracusa dal suo discepolo prediletto, Gregorio Asbesta, con particolare riferimento agli anni del suo primo vescovado (844-853)⁶⁵. Nei sigilli di Gregorio Asbesta, come in quelli di Metodio, figura non a caso sul *recto* l'immagine della Vergine col Bambino⁶⁶. In assetto a posizioni iconofile potrebbe anche essere giudicato l'indubbio rilievo attribuito ai santi Cosma e Damiano nel contesto del programma siracusano: come ricordato di recente da Chiara Bordino, i *Miracula Ss. Cosmae et Damiani* furono letti come testimonianza a favore di argomentazioni iconodule al Concilio Niceno II e inclusi nel florilegio iconofilo contenuto nel *Parisinus Graecus* 1115, la cui datazione e le cui relazioni

⁶² FALLA CASTELFRANCHI 1996; FALLA CASTELFRANCHI 2006a; FALLA CASTELFRANCHI 2012.

⁶³ CARILE 1986. Per gli studi sull'argomento cfr. inoltre CARILE 2016.

⁶⁴ FALLA CASTELFRANCHI 1996, pp. 420-422.

⁶⁵ Cfr. RIZZONE 2012; RIZZONE c. s.

⁶⁶ RIZZONE 2012, p. 315, fig. 6.

con gli Atti del Niceno restano oggetto di un dibattito tuttora controverso⁶⁷. Non è superfluo a questo punto ricordare che fra gli scritti del patriarca Metodio sia compreso uno *Scholion de Ss. Cosma et Damiano*⁶⁸, confluito in un manoscritto dell'890 che raccoglie Vite di Santi, Passioni e Sermoni.

Il carattere bizantino, ufficiale, imperiale e militare sotteso alla scelta di rappresentare i Quaranta Martiri appare inoltre pienamente compatibile con il contesto storico-politico che connota la Siracusa della prima metà del IX secolo⁶⁹, rispondendo all'esigenza e all'estremo tentativo di affermare, negli anni dell'inesorabile avanzata araba, la rivendicata superiorità militare, culturale e politica di Bisanzio.

⁶⁷ Cfr. BORDINO 2016, p. 209.

⁶⁸ Paris, BnF, gr. 1470, 111v-112. Cfr. BHG 0377a.

⁶⁹ ARCIFA 2016.

BIBLIOGRAFIA

- ACCONCI 2002 = A. ACCONCI, *Note sulla decorazione pittorica altomedievale del nartece pelagiano di San Lorenzo fuori le mura*, in F. GUIDOBALDI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI (edd.), *Ecclesiae Urbis. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma. IV-X secolo (Roma, 4-10 settembre 2000)*, 3, Città del Vaticano 2002, pp. 1789-1812.
- ACCONCIA LONGO 1990 = A. ACCONCIA LONGO, *Siracusa e Taormina nell'agiografia italo-greca*, in *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici* 27, 1990, pp. 33-54.
- AGNELLO 1942 = G. AGNELLO, *Sicilia bizantina* / P. Orsi, Roma 1942.
- AGNELLO 1962 = G. AGNELLO, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo 1962.
- ARCIDIACONO 2012 = G. ARCIDIACONO, *Verso un catalogo della pittura murale bizantina e postbizantina in Sicilia. Testimonianze pittoriche a Siracusa e nel suo territorio*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Bari, 2012.
- ARCIDIACONO 2015 = G. ARCIDIACONO, *La più antica immagine di Santa Lucia a Siracusa? Il dibattito critico sulla decorazione dell'oratorio dei Quaranta Martiri: nuovi aggiornamenti*, in *Santa Lucia e la catacomba che le è intitolata*, Siracusa 2015, pp. 28-34.
- ARCIDIACONO 2016 = G. ARCIDIACONO, *La decorazione pittorica dell'oratorio della regione C nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa: indagini e proposte*, in M. SGARLATA, D. TANASI (edd.), *Koimesis. Recenti esplorazioni nelle catacombe siracusane e maltesi*, Sioux City 2016, pp. 81-102.
- ARCIFA 2016 = L. ARCIFA, *Per un nuovo approccio allo studio delle città siciliane nell'Altomedioevo: Catania e Siracusa tra VIII e IX secolo*, in C. GIUFFRIDA, M. CASSIA (edd.), *Silenziose rivoluzioni. Atti dell'Incontro di Studio (Catania-Piazza Armerina, 21-23 maggio 2015)*, Catania 2016, pp. 349-372.
- BALDINI LIPPOLIS 1999 = I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari 1999.
- BELDEKOS et alii 2015 = D. BELDEKOS et alii, *The Medical Vestment and Surgical Instruments of Saint Cosmas and Damian on Sinai Icons from the Seventh to the Eighteenth Century*, in *Journal of Religious Health* 54, 2015, pp. 2020-2032.
- BELTING 1987 = H. BELTING, *Eine Privatkapelle im fruhmittelalterlichen Rom*, in L. IRVING (ed.), *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on his Seventy-Fifth Birthday*, *Dumbarton Oaks Papers* 41, 1987, pp. 55-69.

- BERTELLI 2011 = G. BERTELLI, *Nuovi dati e alcune riconsiderazioni sul ciclo apocalittico del tempio*, in G. BERTELLI, G. LEPORE (edd.), *Masseria Seppannibale Grande in agro di Fasano (BR). Indagini in un sito rurale (aa. 2003-2006)*, Bari 2011, pp. 139-166.
- BORDI 2016 = G. BORDI, *Dall'Oratorio dei Quaranta Martiri a Santa Maria de Inferno*, in M. ANDALORO et alii (edd.), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Roma, Basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, 17 marzo – 11 settembre 2016)*, Milano 2016, pp. 278-287.
- BORDI et alii 2006 = G. BORDI et alii, *San Lorenzo fuori le mura*, in M. ANDALORO (ed.), *La pittura medievale a Roma (312-1431), Atlante. Percorsi visivi*, 1, Milano 2006, scheda n. 6, pp. 77-94.
- BORDINO 2016 = C. BORDINO, *Nella Cappella dei Santi Anargyrori in Santa Maria Antiqua*, in M. ANDALORO et alii (edd.), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Roma, Basilica di Santa Maria Antiqua al Foro romano, 17 marzo – 11 settembre 2016)*, Milano 2016, pp. 200-211.
- BRENK 2007 = B. BRENK, *Da Galeno a Cosma e Damiano. Considerazioni attorno all'introduzione del culto dei Ss. Cosma e Damiano a Roma*, in *Salute e guarigione nella Tarda Antichità. Atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma, 20 maggio 2004)*, Città del Vaticano 2007, pp. 79-92.
- BRENK 2010 = B. BRENK (ed.), *La Cappella Palatina a Palermo*, 4 voll., Modena 2010.
- BRODBECK 2010 = S. BRODBECK, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile: iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XII^e siècle*, Rome 2010.
- CARILE 1986 = A. CARILE, *L'iconoclasmo fra Bisanzio e l'Italia*, in *Culto delle immagini e crisi iconoclasta. Atti del Convegno di Studi (Catania, 16-17 maggio 1984)*, Palermo 1986, pp. 13-54.
- CARILE 2016 = M. C. CARILE, *Introduzione all'edizione italiana*, in L. BRUBAKER (ed.), *L'invenzione dell'iconoclasmo bizantino*, Roma 2016, pp. 11-17.
- DELEHAYE 1902 = H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, Brussels 1902.
- DEUBNER 1907 = L. DEUBNER, *Kosmas und Damian. Texte und Einleitung*, Berlin 1907.
- DURAND, DURAND 2005 = J. DURAND, M. DURAND, *À propos du triptyque «Harbaville»: quelques remarques d'iconographie médio-byzantine*, in M. DURAND (ed.), *Patrimoine des Balkanes*, Paris 2005, pp. 133-155.
- EVANS 1997 = H. C. EVANS, *Processional Cross*, in H. C. EVANS (ed.), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261. Catalogo-*

- go della mostra (*New York, Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 6 luglio 1997*), New York 1997, n. 25, pp. 62-64.
- FALLA CASTELFRANCHI 1996 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *Pitture "iconoclaste" in Italia meridionale?: con un'appendice sull'oratorio dei Quaranta Martiri nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa*, in C. BARSANTI, M. DELLA VALLE et alii (edd.), *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Roma 1996, pp. 409-425.
- FALLA CASTELFRANCHI 2006a = M. FALLA CASTELFRANCHI, *Culto e immagini dei Santi Medici nell'Italia meridionale bizantina e normanna*, in F. BURGARELLA, A. IERACI BIO (edd.), *La cultura scientifica e tecnica nell'Italia meridionale bizantina. Atti della Sesta Giornata di Studi Bizantini (Arcavacata di Rende, 8-9 febbraio 2000)*, Soveria Mannelli 2006, pp. 59-96.
- FALLA CASTELFRANCHI 2006b = M. FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura bizantina in Italia meridionale e in Sicilia (secoli IX-XI)*, in A. JACOB, J. M. MARTIN, G. NOYÉ (edd.), *Histoire et culture dans l'Italie Byzantine: acquis et nouvelles recherches*, Roma 2006, pp. 205-235.
- FALLA CASTELFRANCHI 2009 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *Il programma iconografico del ciclo leonino della cappella detta dei Ss. Martiri a Cimitile e un'ipotesi sulla sua funzione*, in *Scritti in onore di Francesco Abbate*, *Kronos* 13, 2009, pp. 1-4.
- FALLA CASTELFRANCHI 2012 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *Sulla cosiddetta S. Elena raffigurata nella Catacomba di S. Lucia a Siracusa*, in *Néa Rhòme. Rivista di ricerche bizantinistiche* 9, 2012, pp. 23-30.
- FLAMINE 2010 = M. FLAMINE, *Gli avori del «gruppo di Romano». Aspetti e problemi*, in *Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* 63, 2010, pp. 121-152.
- GAETANI 1657 = O. GAETANI, *Vitae Sanctorum Siculorum*, Panormi 1657.
- HARROLD 2007 = J. HARROLD, *Saintly Doctors: The Early Iconography of Ss. Cosma and Damian in Italy*, Phd Thesis, University of Warwick, Department of History of Art, maggio 2007.
- IACOBONE 2009 = P. IACOBONE, *Medici di Cristo dalla Cilicia in Europa attraverso le rotte del Mediterraneo. Il Culto dei Martiri Cosma e Damiano nelle testimonianze artistiche e monumentali*, in M. S. CALÒ MARIANI (ed.), *I santi venuti dal mare. Atti del V Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005)*, Bari 2009, pp. 59-76.
- JOLIVET-LÉVY 2001 = C. JOLIVET-LÉVY, *L'arte della Cappadocia*, Milano 2001.
- KATSARELIAS 1997 = D. KATSARELIAS, *Processional Cross*, in H. C. EVANS (ed.), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*.

- Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 11 marzo - 6 luglio 1997)*, New York 1997, n. 23, pp. 59-60.
- KNIPP 2002 = D. KNIPP, *The Chapel of Phisycian at Santa Maria Antiqua*, in *Dumbarton Oaks Papers* 56, 2002, pp. 1-23.
- LIDOVA 2010 = M. LIDOVA, *The Earliest Images of Maria Regina in Rome and the Byzantine Imperial Iconography*, in M. RAKOCIJA (ed.), *Niš and Byzantium*, Niš 2010, pp. 231-243.
- MARAZZI 2013 = F. MARAZZI (ed.), *La cripta dell'abate Epifanio a San Vincenzo al Volturno: un secolo di studi (1896-2007)*, Cerro al Volturno 2013.
- MESSINA 1979 = A. MESSINA, *Le chiese rupestri del Siracusano*, Palermo 1979.
- MESSINA 1994 = A. MESSINA, *Le chiese rupestri del Val di Noto*, Palermo 1994.
- MESSINA 2001 = A. MESSINA, *Le chiese rupestri del Valdemone e del Val di Mazara*, Palermo 2001.
- MESSINA 2008 = A. MESSINA, *Sicilia rupestre. Il trogloditismo, gli edifici di culto, le immagini sacre*, Caltanissetta-Roma 2008.
- NORBERG 1982 = D. NORBERG (ed.), *S. Gregorii Magni Opera. Registrum Epistularum, Libri I-VII [Corpus Christianorum, Series Latina]*, Turnhout 1982.
- NORDHAGEN 1968 = P. J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII (AD 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 3, 1968.
- ORSI 1918 = P. ORSI, *La catacomba di Santa Lucia. Esplorazioni negli anni 1916-1919*, in *Notizie degli Scavi di Antichità* 15, 1918, pp. 270-285.
- ORSI 1921 = P. ORSI, *Oratorio trogloditico con pitture bizantine a S. Lucia di Siracusa*, in *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 15, 1921, pp. 65-94.
- PACE 2015 = V. PACE, *Alla ricerca di un'identità: affreschi, mosaici, tavole dipinte e libri a Roma fra VI e IX secolo*, in C. CARBONETTI, S. LUCÀ, M. SIGNORINI (edd.), *Roma e il suo territorio nel Medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione. Atti del Convegno Internazionale di Studio dell'Associazione Italiana dei Paleografi e Diplomatisti (Roma, 25-29 ottobre 2012)*, Spoleto 2015, pp. 471-498.
- PEERS 2010 = G. PEERS, *Finding Faith Underground: Visions of the Forty Martyrs Oratory at Syracuse*, in C. HOURIHANE (ed.), *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, Princeton 2010, pp. 85-106.
- PENNESI 2006 = S. PENNESI, *Santa Prassede*, in M. ANDALORO (ed.), *La pittura medievale a Roma (312-1431), Atlante. Percorsi visivi*, 1, Milano 2006, n. 28, pp. 295-306.

- PERRAYMOND 1994 = M. PERRAYMOND, *Il culto dei Ss. Cosma e Damiano attraverso le testimonianze monumentali, iconografiche ed epigrafiche nel VI secolo*, in *Studi e materiali di storia delle religioni* 60, 1994, pp. 243-279.
- PIAZZA 2007 = S. PIAZZA, *Art byzantin en Sicile orientale entre le XII^e et le XIII^e siècle: témoignages dans le territoire de Lentini*, in *Monde Roman et Chrétientés d'Orient. Actes des XXXVIII^e Journées Romanes (Cuxa, 5-2 juillet 2006)*, in *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa* 38, 2007, pp. 151-160.
- PITARAKIS 2006 = B. PITARAKIS, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris 2006.
- PORTA 2005 = P. PORTA, *Arti suntuarie bizantine di età giustiniana nelle testimonianze artistiche di Ravenna*, in C. RIZZARDI (ed.), *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo)*, Venezia 2005, pp. 275-325.
- RAIMO 2005 = P. RAIMO, *La ricomposizione di una croce gemmata monumentale a fresco di IX secolo da San Vincenzo al Volturno*, in F. MARAZZI, S. GAI (edd.), *Il cammino di Carlo Magno, Quaderni della ricerca scientifica dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa*, Napoli 2005, pp. 239-263.
- RE 2000 = M. RE, *La vita di S. Zosimo vescovo di Siracusa: qualche osservazione*, in *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici* 37, 2000, pp. 29-42.
- RIZZO 2013 = M. RIZZO, "Ornamenta": *tipologia e diffusione degli orecchini negli affreschi rupestri di area pugliese*, in E. MENESTÒ (ed.), *Agiografia e iconografia nelle aree della civiltà rupestre. Atti del V Convegno Internazionale sulla Civiltà Rupestre (Savellettri di Fasano, 17-19 novembre 2011)*, Spoleto 2013, pp. 283-293.
- RIZZONE 2011 = V. RIZZONE, *Un'inedita iscrizione siracusana in greco di età normanna*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen* 61, 2011, pp. 179-184.
- RIZZONE 2012 = V. RIZZONE, *L'apporto dell'epigrafia, della sfragistica e dell'archeologia alla cronotassi dei vescovi di Siracusa*, in V. MESSANA, V. LOMBINO (edd.), *Vescovi, Sicilia, Mediterraneo nella tarda antichità. Atti del I Convegno di Studi (Palermo, 29-30 ottobre 2010)*, Caltanissetta 2012, pp. 307-337.
- RIZZONE c. s. = V. RIZZONE, *I vescovi di Siracusa tra VIII e IX secolo e la diffusione dell'Iconoclasmo in Sicilia: fonti documentarie e archeologiche*, in *Atti del IX Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Ravenna, 22-25 settembre 2015)*, Spoleto, c. s.
- RIZZONE, MUSCOLINO 2009 = V. RIZZONE, G. MUSCOLINO, *Enkolpia bizantini della Sicilia*, in *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata* 6, 2009, pp. 241-253.
- ROUSSEAU 2004 = V. ROUSSEAU, *Emblem of an Empire: the Development of the Byzantine Empress's Crown*, in *Al-Masaq* 16, 2004, pp. 5-15.

- SALVO 2006 = G. SALVO, *L'Oratorio dei Quaranta Martiri di Sebastia*, in M. SGARLATA, G. SALVO (edd.), *La Catacomba di Santa Lucia e l'Oratorio dei Quaranta Martiri*, Siracusa 2006, pp. 62-98.
- SGARLATA 2006 = M. SGARLATA, *La Catacomba di Santa Lucia*, in M. SGARLATA, G. SALVO (edd.), *La Catacomba di Santa Lucia e l'Oratorio dei Quaranta Martiri*, Siracusa 2006, pp. 8-57.
- SGARLATA 2009 = M. SGARLATA, *La topografia martiriale di Siracusa in età bizantina*, in *Néa Rhôme. Rivista di ricerche bizantinistiche* 6, 2009, pp. 171-189.
- STRUDWICK 2006 = N. STRUDWICK, *Masterpieces of Ancient Egypt*, London 2006.
- THIERRY 2002 = N. THIERRY, *La Cappadoce. De l'antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002.
- VAN ESBROECK 1981 = M. VAN ESBROECK, *La diffusion orientale de la légende des saints Cosme et Damien*, in *Hagiographie, cultures et sociétés: IV^e-XII^e siècles. Actes du Colloque (Nanterre-Paris, 2-5 mai 1979)*, Paris 1981, pp. 61-77.
- VELMANS 1986 = T. VELMANS, *Le décor de la voûte de l'oratoire Santa Lucia: une iconographie rare des Quarante Martyrs*, in C. D. FONSECA (ed.), *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee. Atti del VI Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia (Catania-Pantalica-Ispica, 7-12 settembre 1981)*, Galatina 1986, pp. 341-354.
- WEITZMANN 1976 = K. WEITZMANN, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Icons, 1, From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976.

CLYPEUS, CLIPEI

*Istanze simboliche e intenti decorativi nelle arti
della Tarda Antichità e dell'Alto Medioevo*

BARBARA MAZZEI

*A P. Foster, un amico insostituibile,
che mi ha insegnato a guardare il mondo
con occhi diversi*

Le *imagines clipeatae* sono state recentemente riconosciute “cifra ornamentale” caratteristica e distintiva della produzione artistica dei secoli V e VI, venendo a costituire un *leitmotiv* ricorrente nei programmi decorativi, soprattutto degli edifici di culto, sia in Occidente sia in Oriente¹. Generalmente, la profusione di tale tema iconografico viene fatta rientrare nel più ampio fenomeno di adesione del linguaggio artistico cristiano alle forme espressive di matrice aulica prodotte dall’arte romana² (fig. 1).

Ampliando la ricerca anche ad altre classi di manufatti, la ricorsività del modulo iconografico si espande ulteriormente, da un lato confermando la preferenza per questo motivo artistico, dall’altro permettendoci di tracciare più distintamente le linee evolutive di un tema semantico particolarmente ricco di sfumature simboliche. A questo specifico elemento grafico, infatti, vengono, in genere, associati molteplici aggettivi, tipo: glorificante, apoteotico, apocalittico, culturale, sacrale, devozionale, memoriale, commemorativo, ecc.

¹ Vd. da ultimo SOTIRA 2013.

² GRABAR 1961.



Fig. 1 - Ravenna. Cappella Arcivescovile. Decorazione musiva della volta.

Ma, da dove deriva e di cosa si nutre tanta profusione semantica? E come mai questo particolare motivo iconografico si dimostra così eclettico ed efficace per la trasmissione di un così ampio ventaglio di significati?

Per rintracciare una possibile risposta a tali interrogativi è necessario sfronciare il campo dalle interpretazioni ermeneutiche e ripartire dalla forma geometrica di base: il cerchio o la circonferenza.

Nel recente passato, studi di antropologia culturale, semiotica e psicologia analitica hanno individuato nel cerchio una delle quattro figure archetipiche (insieme al punto, alla croce e al quadrato), che, in quanto tali, non sono legate all'esperienza del singolo individuo o a una data collettività, ma sono comuni a tutta la specie umana, rivelando la loro essenza solo per mezzo di immagini allegoriche³.

³ «Poiché ci sono innumerevoli cose che oltrepassano l'orizzonte della comprensione umana, noi ricorriamo costantemente all'uso di termini simbolici per rappresentare concetti che

Il primo spontaneo riferimento simbolico associato alla figura del cerchio è di tipo astrale, come ci testimoniano centinaia di graffiti e pitture rupestri di ogni parte del pianeta, che proiettano automaticamente il cerchio oltre il piano terrestre (che è invece rappresentato dal quadrato) e lo pongono rispetto a quest'ultimo in una dimensione dualistica e dicotomica⁴.

Ma sin dalle prime manifestazioni artistiche, la forma circolare, reduplicata in molteplici esemplari, diviene anche elemento prettamente decorativo. Il fenomeno è facilmente osservabile, ad esempio, nella produzione ceramica di epoca neolitica; trattandosi di manufatti di uso quotidiano, da produrre e riprodurre in gran quantità, le differenti tecniche decorative (per incisione, per impressione, a rilievo, pittorica) acquisiscono un andamento standardizzato, preferendo fare ricorso a motivi semplici, geometrici, la cui ricorsività produce un efficace effetto ornamentale⁵.

Il cerchio, però, ha anche altre caratteristiche. In base alla teoria della *Gestalt*, infatti, negli esseri umani la percezione visiva della circonferenza detiene un'altra proprietà peculiare: racchiudendo e concentrando al suo interno altri segni grafici, la forma circolare è capace di esaltarne la presenza e di amplificarne il potere simbolico⁶.

ci è impossibile definire o comprendere completamente [...]. Ciò che chiamiamo simbolo è un termine, un nome o anche una rappresentazione che può essere familiare nella vita di tutti i giorni e che tuttavia possiede connotati specifici oltre al suo significato ovvio e convenzionale» (JUNG 1991, p. 52). Nello specifico, secondo il pensiero di C. G. Jung, il cerchio esprime il rapporto fra l'uomo e la globalità della natura. Il simbolo del cerchio si manifesta nel culto solare dei primitivi, nei miti e nei sogni, nelle religioni di tutti i tempi e di tutti i popoli, nella concezione sferica dei primi astronomi (JAFFÉ 1991, p. 153).

⁴ ANATI 1995.

⁵ CUOMO DI CAPRIO 2007, pp. 441-480.

⁶ In base alla "legge della pregnanza" (o "bontà della forma"), formulata da Wertheimer nel 1922 (WERTHEIMER 1922), più una forma risulta armonica, simmetrica e semplice maggiore sarà il suo "peso" nell'esperienza visiva. Secondo gli studi di R. Arnheim, una cornice circolare (quindi anche un clipeo) rende dominante l'aspetto centrico, perché il cerchio, con i suoi infiniti assi simmetrici, suggerisce una stabilità ed una trascendenza che porta al distacco dal mondo e dalla gravità terrestre, eccentrica rispetto ad esso; questi aspetti sono colti nella percezione di un dipinto in modo spontaneo, per cui la scelta di un tipo di cornice rispetto ad un altro è in grado d'influenzare non solo la composizione artistica, ma anche la reazione dell'osservatore (ARNHEIM 2002, p. 152).

Al cerchio viene anche attribuito un movimento, che è quello circolare, considerato immutabile, perfetto, senza inizio e senza fine, senza variazione⁷. Con ciò esso rappresenta il Tempo come una successione continua di istanti identici, rimandando così al concetto di tempo ciclico, infinito e universale. L'antico simbolo dell'Uroboro ce lo dimostra e, al contempo, introduce l'idea di un perimetro protettivo che salvaguarda l'integrità dell'oggetto in esso contenuto dal disfacimento del tempo finito, con evidente valore apotropaico⁸.

Concettualmente, l'origine delle *imagines clipeatae* può essere ravvisata in questa serie di prototipi archetipici dove, dal punto di vista simbolico, il perimetro circolare distingue, protegge e "proietta" l'oggetto in sé contenuto in una realtà aliena, eternale, mentre, dal punto di vista grafico-percettivo, la cornice circolare funge da "lente di ingrandimento", attirando e concentrando su di sé lo sguardo dell'osservatore. È con tali proprietà che il motivo iconografico si diffonde nella produzione artistica occidentale.

Anche risalendo all'etimologia del termine *clipeus* si può giungere alle medesime considerazioni. È noto, infatti, che con tale termine si indicava il grande scudo metallico, distintivo dell'oplita greco, appartenente alla fanteria pesante, adottato a partire dall'VIII sec. a.C.⁹. La superficie dell'*oplon* poteva essere decorata con un simbolo (episéma) a soggetto naturale o mitologico, avente inizialmente valenza di insegna distintiva (fig. 2). Lo scudo e la sua decorazione acquisirono ben presto anche un valore tutelare di protezione

⁷ L'attribuzione deriva dal trattato cosmologico di Aristotele, *De caelo*: ARIST., *Cael.* II, 6, 288 a25, 288 b5, in LONGO 1961.

⁸ Il simbolo dell'Uroboro si avvale, in realtà, di una iper-connotazione simbolica dovuta ad una fusione di intenti semantici provenienti da immagini simili. Il concetto di Tempo ciclico = eternità, rappresentato come un serpente attorcigliato su se stesso, con la punta della coda bloccata nella sua bocca, deriva dalla civiltà greca e, tramite questa, si è diffuso nella cultura occidentale attraverso i secoli della Tarda Antichità e del Medioevo, sino a giungere all'epoca rinascimentale, nella quale però il simbolo venne dedotto dall'iconografia egizia, avvalendosi, quindi, dell'ampio successo che l'immaginario esoterico dell'antico Egitto ebbe in quell'epoca (cfr. GOMBRICH 1972). Fu con tali valenze che il "serpente dell'eternità" fu ricoperto ed interpretato dagli egittologi del XIX e XX secolo. Parallelamente, dunque, non venne mai meno l'originario, e schiettamente egizio, significato legato alla figura della divinità Mehen, rappresentata come un serpente attorcigliato su se stesso, con o senza la coda tra le labbra, che racchiude in sé una varietà di figure, con evidente funzione, al contempo distintiva e tutelare di specifiche porzioni di cosmo (cfr. REEMES 2015).

⁹ *Thesaurus Linguae Latinae*, III, 1, col. 352.

superiore e una valenza estetica, in particolare quando, trattati come ex-voto, gli scudi iniziarono ad essere affissi alle pareti dei templi¹⁰. L'impiego dello scudo circolare giunse a Roma in età monarchica attraverso la mediazione culturale operata dagli Etruschi, ove gli venne attribuito appunto il nome di *clipeus*.

In ambito romano, il più celebre esempio di clipeo votivo è rappresentato dal *clipeus virtutis* augusteo, rinvenuto nel Santuario di Ottaviano Augusto ad Arelate (Arles), copia marmorea del clipeo aureo affisso nella Curia nel 26 a.C. La scelta di inserire l'iscrizione dedicatoria, in cui vengono elencate le virtù dell'Imperatore, in un supporto circolare contribuì a sancire il diritto perpetuo e divino di Augusto di governare sullo Stato romano¹¹.

Nella cultura materiale molteplici sono gli oggetti prodotti in forma circolare e molti di questi sfruttano la matrice geometrica del manufatto per inserirvi immagini che spontaneamente acquisiscono le valenze simboliche connaturate al "clipeo".

Tra questi esempi vale la pena di ricordare le monete e, nello specifico, la monetazione romana, attraverso la quale possiamo registrare un importante fenomeno che riguarda le *imagines clipeatae*. Nei primi tempi, in conformità con la tradizione, si utilizzarono per adornare le monete le sole immagini di divinità; poi, nella tarda repubblica, fu concesso ai magistrati monetari di commemorare sulle monete i propri antenati, raffigurati dapprima secondo modi convenzionali, poi con tratti fortemente realistici. Il linguaggio del-



Fig. 2 - Monaco di Baviera. Staatliche Antikensammlungen. Anfora attica a figure nere proveniente da Vulci. Scena di *Hoplitodromos*. Circa 550 a.C.

¹⁰ PAUS., *Graeciae Descriptio*, V, 10, 5, in MADDOLI, SALADINO 2007, p. 172.

¹¹ ZANKER 2007, p. 95.

le monete si arricchisce a questo punto di svariati significati: conquistare e mantenere il potere significa, per questi magistrati, poter fare riferimento ad un passato glorioso, che si incarna, in un primo tempo, nella figura di un antenato mitico, per passare poi a rievocare l'antenato storico, giungendo, infine, con Giulio Cesare – il primo ad essere ritratto ancora vivente in associazione con due divinità a garanzia della sua ascendenza divina – alla celebrazione dei *potentis*¹².

Il ritratto dell'antenato o del personaggio eminente del momento inserito nel conio circolare della moneta lo proietta direttamente in una dimensione eternale e glorificante, che lo fa assurgere al medesimo livello condiviso con le divinità, come se fosse una *imago clipeata* in miniatura, estremamente efficace quanto a diffusione, grazie alla circolazione monetale.

L'antenato, avulso dalla sua storicità e assunto ad una condizione di atemporalità, è un elemento che ricorre spesso nella cultura romana, come ci ricorda anche Plinio nella *Naturalis Historia*, segnalandoci i ritratti di antenati realizzati su scudi che vennero posti da Appio Claudio nel tempio di Bellona¹³; tale tipologia di *imagines clipeatae*, la cui esecuzione ci viene illustrata dal sarcofago di Kerch¹⁴ (fig. 3), arricchirà numerose *pinacothecas* domestiche, ma anche pubbliche, quando si tratta di predecessori in cariche amministrative e non di antenati familiari; quest'ultime possono essere assunte quale antefatto figurale delle cronotassi papali e vescovili della tarda antichità, da quelle canoniche di S. Paolo f.l.m.¹⁵, a quelle meno “seriali” della catacomba di S. Gennaro a Napoli¹⁶.

Dalle prime, invece, ovvero quelle domestiche, scaturisce l'impiego delle *imagines clipeatae* nell'arte funeraria, il cui uso è denso di esemplificazioni. In questo ambito la cornice circolare enuclea e proietta il defunto in una dimen-

¹² BELLONI 1993.

¹³ PLIN., *Nat. Hist.* XXXV, 12 ss.; WINKES 1979.

¹⁴ GOLDMAN 1999. All'interno del sarcofago, rinvenuto nell'antica città di Panticapeo in Crimea e risalente al I secolo, è rappresentato l'interno di una bottega di pittore da cavalletto; sulla parete sono affissi tre ritratti, due dei quali incastonati in esuberanti cornici circolari. Altri esempi di artisti intenti a realizzare ritratti in clipeo sono citati in: FEJFER 2008, pp. 129 e 308.

¹⁵ ANDALORO 1992; BORDI 2006.

¹⁶ BISCONTI 2015.

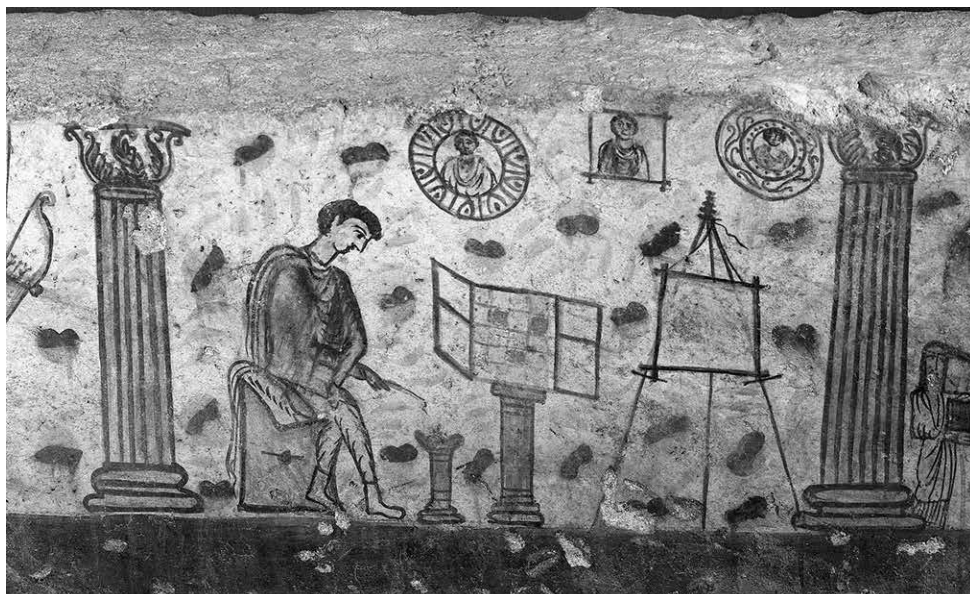


Fig. 3 - San Pietroburgo. Museo Nazionale dell'Ermitage. Sarcophago proveniente da Kerch (Crimea). Decorazione interna con rappresentazione della bottega di un *artifex*.

sione – costituita da uno spazio e soprattutto da un tempo – in cui la materia vivente diviene incorruttibile e immutabile, attributi che rendono il defunto un trionfatore sulla morte¹⁷.

Ma come abbiamo visto, la cornice circolare viene applicata non soltanto a figure umane, ma anche ad oggetti, a testi iscritti, a scene articolate, che assumono così, indifferentemente, un carattere memoriale. Significativo a questo riguardo l'esempio dei tondi adrianei inseriti nell'arco di Costantino. Gli episodi narrati nei medaglioni acquisiscono significati paradigmatici e interagiscono con tale valenza con gli altri rilievi. Pur raffigurando eventi storici realmente accaduti, i tondi, estrapolati dal loro contesto ed inseriti al di sopra del fregio storico costantiniano, perdono la loro connotazione temporale acquisendo, di contro, un forte valore di *exemplum*. Citando le

¹⁷ BRANDENBURG 1967.



Fig. 4 - Roma. Arco di Costantino. Tondi di epoca adrianea e fregio contemporaneo all'arco (lato settentrionale destro).

gesta degli imperatori che l'hanno preceduto, Costantino stabilisce così la legittimità della sua successione di fronte allo sconfitto Massenzio¹⁸ (fig. 4).

L'uso del clipeo in composizioni articolate diviene quasi un *topos* nella grammatica ornamentale tardoantica indicando, per lo più, discendenza diretta o legittimazione del potere, come ci dimostrano la serie dei dittici consolari, ove le autorità superiori da cui derivano autorevolezza e legittimazione i vari protagonisti rappresentati sulle valve eburnee vengono messe in scena entro clipei che ne evocano la presenza ideale. Singolare a tale proposito il dittico consolare di Fl. Anastasio Sabiniano dove, al di sopra del timpano che inquadra il console del 517 campeggiano tre clipei in cui sono raffigurati gli ascendenti gerarchici e familiari del personaggio: Pompeius, console del 501,

¹⁸ L'ORANGE, VON GERKAN 1939; RUYSSCHAERT 1963.

l'imperatore Anastasio I (491-518) e la di lui consorte Ariadne¹⁹.

Il medesimo fenomeno è stato riscontrato da A. Grabar nella celebre icona di S. Pietro dal Monte Sinai dove in clipeo vengono raffigurati i personaggi che si ricollegano moralmente al soggetto rappresentato, ovvero il Cristo, la Vergine e, presumibilmente, S. Giovanni apostolo, la cui presenza immateriale evoca gli episodi della Storia della Salvezza che hanno portato all'investitura di Pietro come successore di Cristo²⁰ (fig. 5).

Osservando questo dipinto su tavola della fine del VI secolo possiamo registrare anche l'evidente assimilazione dell'aureola al clipeo: i tre clipei dei personaggi evocati e il nimbo di S. Pietro, infatti, hanno medesimo sfondo dorato, profilatura bianca e contorno blu. L'assoluta conformità nell'esecuzione non può non indurci a considerare i due elementi come significativamente omologhi nell'espedito grafico così come nel valore simbolico assegnatogli. Del resto, l'attribuzione dell'aureola ad un personaggio equivale ad una sorta di investitura e di elevazione dal materialismo terreno, ma, contemporaneamente, costituisce, dal punto di vista percettivo, una sorta di cornice "personalizzata" che inquadra i personaggi rilevanti²¹.



Fig. 5 - Sinai. Monastero di Santa Caterina. Icona di Pietro. Fine VI secolo.

¹⁹ DELBRÜCK 1929, pp. 127-131; VOLBACH 1976, n. 21, Taf. 9.

²⁰ GRABAR 1968, p. 610. Sull'identificazione dei personaggi vd. FALLA CASTELFRANCHI 1995.

²¹ BOLTEN 1968, pp. 15-24.

L'interscambiabilità tra i due elementi distintivi – clipeo o nimbo – ci si palesa dal confronto di due frammenti tessili di manifattura copta, che presentano una impostazione compositiva molto simile, differenziandosi proprio nella connotazione grafica del personaggio centrale²². I due brandelli quadrangolari, certamente ritagliati da una stoffa di lino, presentano una cornice a fascia, ai cui angoli sono inseriti quattro clipei figurati; il centro del riquadro bordato di nero accoglie una figura femminile ritratta in busto: nel caso londinese il ritratto è inserito in un clipeo ovoidale, nel secondo esempio, invece, la figura appare aureolata; dal punto di vista dell'effetto grafico la differenza è appena percettibile – viste anche le dimensioni dei frammenti –, mentre da quello concettuale alla donna in clipeo non è stata assegnata una specifica identificazione, mentre per la figura con aureola è stato proposto trattarsi della *Tellus*, ma tale attribuzione deriva prettamente dal contesto e dall'associazione con i piccoli eroti con cesti floreali presenti nella cornice esterna.

In questo processo di assimilazione, o piuttosto di *transfert*, possiamo anche introdurre il motivo della mandorla, attributo figurativo che, pur mantenendo inalterate le medesime proprietà percettive e simboliche della cornice circolare, meglio si adatta a circoscrivere e identificare le figure stanti. In due celebri esempi, il mosaico absidale dell'Osios David di Tessalonica e quello di S. Caterina al Monte Sinai, assistiamo anche ad una progressiva evoluzione della forma: dal cerchio completo ai due archi di cerchio che si intersecano²³. Nell'esempio sinaítico, inoltre, si evidenzia un tentativo di potenziamento sia dell'effetto visivo, sia del significato simbolico, modalità che, per la verità, era già stata sperimentata in altri monumenti, come nel mosaico della cupola della chiesa di Santa Maria della Croce di Casaranello e in quello del Battistero di Albenga, in cui la sottolineatura trinitaria del simbolo inscritto ha forse suggerito l'espedito della triplicazione circoncentrica a sfumature tonali²⁴.

Numerosi altri oggetti classificati nella categoria delle arti minori e realizzati in differenti materiali “sfruttano” la matrice circolare, connaturata alla

²² Si tratta di due frammenti tessili di circa 31 cm, riconosciuti di provenienza egiziana e datati a circa il VI secolo. Entrambi risultano conservati in collezioni private, il primo a Londra, il secondo a Tokio, con *expertise*. Inediti.

²³ GERKE 1964; ELSNER 1994.

²⁴ BOVINI 1964; MARCENARO 1994.

loro forma funzionale, per avvalersi dell'effetto "clipeo"; tra questi possono essere certamente citati i vetri dorati, attraverso i quali possiamo percorrere tutto l'iter evolutivo del tema iconografico: dai semplici ritratti funebri, a composizioni più articolate in cui la forma circolare viene ulteriormente sottolineata da una disposizione a raggiera; dal richiamo ad eventi paradigmatici, ulteriormente circondati da cornici circolari, a composizioni di maggiore tenore simbolico, ove compare anche il motivo del clipeo nel clipeo; sino alla negazione del cerchio che investe anche la cornice in cui è inserito il cristogramma²⁵. Quest'ultimo esempio viene pubblicato anche dal Garrucci, che così tenta di giustificare la scelta della cornice quadrata in cui è inserito il monogramma costantiniano, certamente meno usuale del canonico clipeo: «l'altro uso può aver preso origine [...] dai vessilli rappresentati sulle monete, che lo mostrano dipinto sopra il sipparo, specie di panno o tela quadrata»²⁶.

L'incremento progressivo di elementi decorativi all'interno di una matrice circolare si può osservare anche nella produzione delle ampolle dei pellegrini. La forma dei contenitori "da viaggio" di epoca tardoantica è il frutto di un adattamento che discende da una produzione analoga di ambito Mesopotamico. Al tempo stesso, però, è innegabile quanto la forma a scudo circolare, entro cui vennero realizzate svariate raffigurazioni legate ai luoghi venerati da cui provenivano, si adatti perfettamente, in base a quanto finora evidenziato, anche alla funzione apotropaica assegnata alle eulogie, considerate dai pellegrini una sorta di "benedizioni portatili" per evocare protezione contro le forze ostili nel corso del loro viaggio²⁷. In particolare, l'ampolla monzese con scene della vita di Cristo ci suggerisce un'altra modalità nella resa grafica delle *imagines clipeatae*²⁸. L'accostamento non paratattico degli elementi circolari produce un effetto "naturalistico" che richiama gli intrecci vitinei ed acantiformi che ben si prestano ad ospitare, enucleandoli dal contesto di fondo fortemente ornamentale, soggetti simbolici e scene paradigmatiche (fig. 6). Il tema dei girali di acanto popolati da svariati soggetti allegorici o

²⁵ Vista l'ampia casistica a cui si fa cenno si rimanda alla raccolta MOREY, FERRARI 1959 *passim*.

²⁶ GARRUCCI 1876, p. 140, tav. CLXXVI, 6.

²⁷ GRABAR 1943-1946.

²⁸ KITZINGER 1980, p. 152.

simbolici avrà ampia fortuna nella produzione artistica paleocristiana, dispiegandosi come esuberanti tappeti clipeati, adottati sia in versione monumentale sia su oggetti minuti. L'opzione decorativa diverrà talmente caratteristica che verrà assunta quale cifra distintiva della "rinascita paleocristiana" medievale²⁹.

Del resto, anche il singolo e canonico clipeo ha una sua trasposizione "vegetale", declinata nella versione della corona di foglie e/o frutti intrecciati, omaggio dal carattere sacro e divino, che, con la sua qualità di attributo trionfalistico, va ad arricchire la galleria semantica delle *imagines clipeatae*³⁰.

Nella grammatica ornamentale delle superfici architettoniche, volendo limitarsi all'ambito paleocristiano, possiamo osservare a titolo esemplificativo, ma estremamente esaustivo, le volte affrescate dei cubicoli catacombali.

Qui, l'impianto geometrico su cui si basa il programma decorativo, efficacemente espresso dal cosiddetto stile lineare, dimostra, soprattutto partendo dagli esempi più antichi, una netta preferenza per la linea curva, che si combina in composizioni articolate che danno luogo, in base alla classificazione di P. Markthaler, a sistemi a croce, a croce con diagonali, a croce con diagonali e lunette, a corona con fila di lunette e radiali³¹. In tutti gli schemi citati sono presenti forme clipeate, ma non sempre la loro presenza risulta così evidente e questo in base alla teoria che nella percezione visiva umana l'insieme non corrisponde alla somma dei singoli elementi³², ovvero, nelle composizioni analizzate, le varie forme geometriche sono talmente connesse



Fig. 6 - Monza. Tesoro del Duomo. Ampolla con scene della vita di Cristo.

²⁹ TOUBERT 1970.

³⁰ ENGEMANN 2006.

³¹ MARKTHALER 1927.

³² ARNHEIM 2002.

le une alle altre che i singoli elementi ne risultano quasi offuscati, sacrificati all'impianto decorativo generale.

Bisogna attendere lo scadere del IV secolo perché le singole forme geometriche acquisiscano autonomia e rilevanza ornamentale rispetto al tessuto decorativo e perché le *imagines clipeatae stricto sensu* assurgano a tema iconografico principale. La volta del cubicolo di Santa Tecla a Roma si propone quale anello fondamentale nel processo di evolutivo del clipeo nell'arte tardoantica (fig. 7). Qui, infatti, al canonico clipeo centrale che ospita la figura del buon pastore si associano altri quattro clipei angolari, la cui valenza simbolica è sottolineata dal tessuto geometrico dello sfondo che li sgancia dalla logica organizzativa degli spazi, isolandoli ed esaltandoli al tempo stesso. I quattro volti degli apostoli effigiati agli angoli della volta, quindi, ricevono una sorta di investitura "iconica", attribuitagli proprio dall'essere stati inseriti all'interno di un clipeo aureo³³.

Ma torniamo per un attimo all'esempio delle monete per affrontare il tema delle possibili interconnessioni e reciproche influenze tra arte monumentale e arti minori. La produzione monetaria non ha avuto un esclusivo aspetto funzionale, di strumento creato per la semplificazione degli scambi commerciali, ma ha rivestito, nel corso della storia, svariati altri aspetti tra cui, per quanto riguarda le arti applicate, quello di divenire elemento costituente essa stessa il decoro, sia in forma singola, dando luogo al genere della medaglia o del medaglione, sia replicandosi in una concatenazione sequenziale, come si può apprezzare nel pettorale di Berlino, opera costantinopolitana dell'inizio del VII secolo, formato da un cospicuo numero di monete – databili tra IV e VI secolo, quindi tesaurizzate – che si raggruppano attorno ad un medaglione che riporta una invocazione di protezione ad appannaggio di chi indossa il gioiello³⁴.

La ripetizione di forme uguali o con minime mutazioni interne è caratteristica estetica, ma soprattutto tecnica, della produzione industriale. In epoca tardo antica, però, come ben evidenziato da Alois Riegl, la ricerca della simmetria e del ritmo è anche tratto peculiare della *Kunstwollen* tardo romana³⁵.

³³ BISCONTI 2010, pp. 199-200.

³⁴ WEITZMANN 1979, n. 296, p. 321.

³⁵ RIEGL 1959, p. 176.

PARTE II

La circolazione dei temi iconografici tra arti minori e arti maggiori



Fig. 7 - Roma. Catacomba di S. Tecla. Cubicolo degli Apostoli. Volta.

Non possiamo forse giungere ad affermare che il gusto per il ritmo, che si esplica in una visione prettamente bidimensionale del campo pittorico, caratteristica della produzione artistica post classica, derivi dalla produzione artigianale, all'interno della quale, infatti, possiamo rintracciare numerosi esempi di oggetti decorati con sequenze o intrecci di clipei³⁶, ma possiamo almeno sostenere che nelle arti minori coeve si è potuti giungere più velocemente e spontaneamente ad esprimere questo impulso creativo caratteristico dell'arte tardoantica, fenomeno che poi si riverbera nei monumenti afferenti alle arti maggiori – cicli pittorici o musivi soprattutto degli edifici di culto – dove le teorie di clipei con i ritratti di Cristo e degli apostoli divengono cifra iconografica distintiva³⁷.

Lampante, a questo proposito, è il confronto tra la produzione tessile e la tessitura dei mosaici pavimentali, dove la serialità dei motivi geometrici viene portata alle massime espressioni, diffondendo sull'intera superficie serie concatenate di cornici circolari, e dove la *varietas* consta di minime differenze grafiche nella resa dei contenuti³⁸.

La serialità però contraddice l'effetto catalizzatore del clipeo e, di conseguenza, introduce la necessità di focalizzare lo sguardo su un nuovo fulcro visivo e concettuale, una sorta di clipeo *primus inter pares*. Un tessuto di provenienza copta³⁹ si presta egregiamente a riannodare i fili del discorso (fig. 8).

³⁶ Si citano a titolo esemplificativo la Coppa con scene dell'Antico Testamento (WEITZMANN 1979, n. 377, pp. 420-422); la decorazione in lamina bronzea di cofanetto (WEITZMANN 1979, n. 387, pp. 429-430); la Lipsanoteca di Brescia (STELLA 2001); il Vaso con medaglioni (WEITZMANN 1979, n. 552, pp. 615-617).

³⁷ Tra i più eminenti esempi si citano: la decorazione musiva della Cappella arcivescovile di Ravenna (DEICHMANN 1969, pp. 203-204); il presbiterio di San Vitale, sempre a Ravenna (PASI 1997, pp. 226-227); l'abside della Basilica Eufrasiana di Parenzo (BOVINI 1974, pp. 31-44) e il mosaico absidale della basilica di S. Caterina al Monte Sinai (FORSYTH, WEITZMANN 1965).

³⁸ Per quanto riguarda i mosaici pavimentali si possono citare, tra gli altri, quello della Stalla Violin di Aquileia (BERTACCHI 1960 per i primi scavi, mentre le ricerche effettuate nel 2010 sono attualmente in corso di studio); i rinomati mosaici di Piazza Armerina (CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982). Particolarmente attinente il mosaico pavimentale della chiesa paleocristiana di S. Cristoforo a Qabar Hiram (HACHLILI 2009).

³⁹ Il tessuto, oggetto di recenti indagini analitiche, è stato oggetto di una mostra al Metropolitan Museum di New York dal titolo: *New Discoveries – Early Liturgical Textiles from Egypt* (2016-2017).

PARTE II

La circolazione dei temi iconografici tra arti minori e arti maggiori

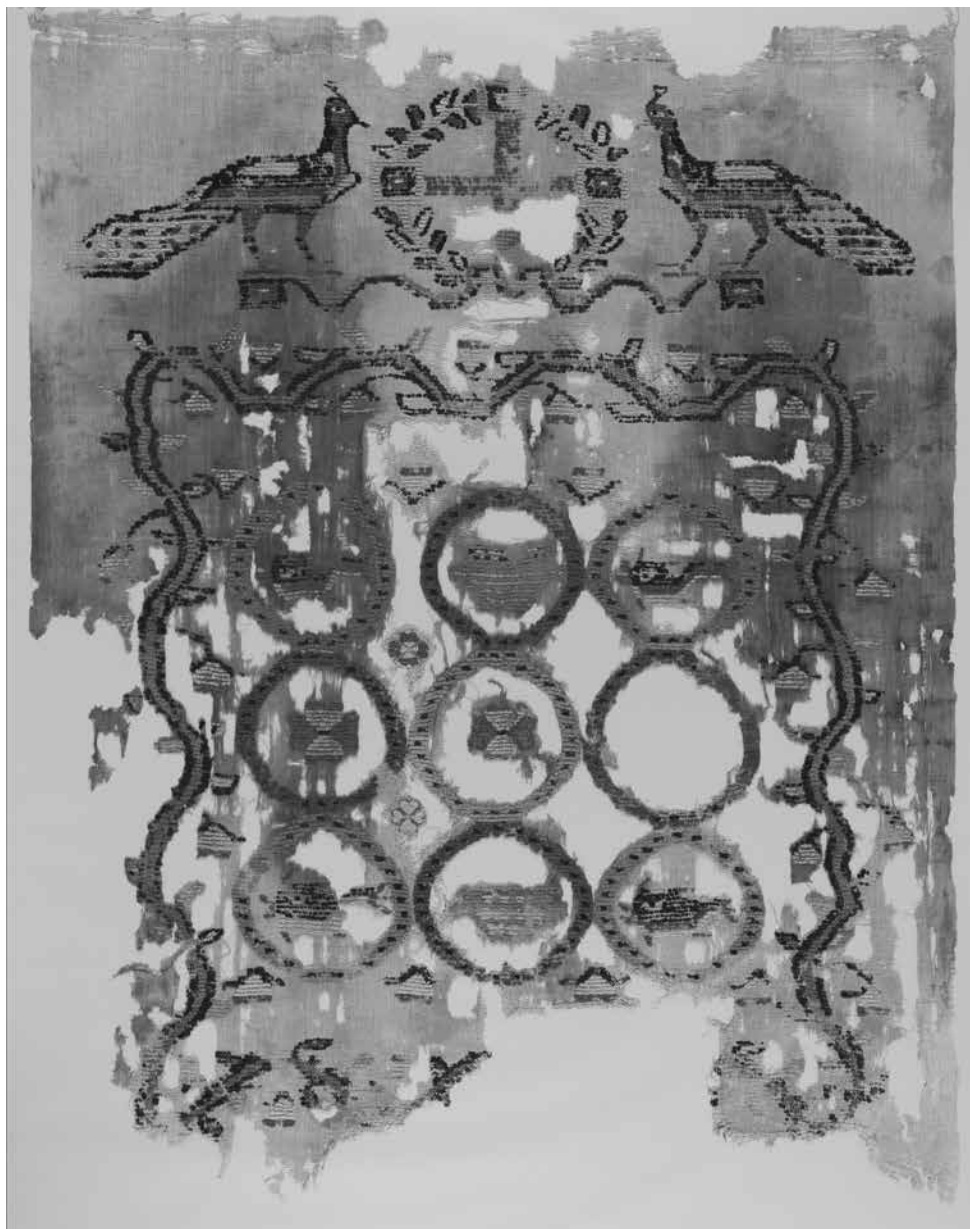


Fig. 8 - New York. Metropolitan Museum of Art. Frammento di tessuto copto in lana e lino (N. inv. 90.5.808). V secolo.

Si tratta di un oggetto di manifattura artigianale e, in quanto tale, si avvale dell'artificio tecnico della serialità, che riduce a modulo decorativo il tema del clipeo. La composizione del decoro presenta indubbe affinità distributive con le partiture musive pavimentali, dimostrando, quanto meno, una consonanza di intenti artistici; l'elemento circolare viene declinato nelle due varianti di cornice circolare e di corona vegetale, che divengono, a livello ornamentale, quasi interscambiabili; è evidente, però, la necessità di riconferire alla forma circolare la sua qualità di fulcro visivo, stemperato dalla ricorsività del modulo iconografico, che si esplica con il ricorso a collaudati modelli iconografici araldici o con clipeofori, pratica evidentemente ritenuta efficace e quindi replicata in varie occasioni

con effetti più o meno convincenti. Singolare a tale riguardo la cosiddetta Icona della Vergine in trono, arazzo del VI secolo di produzione egiziana⁴⁰ (fig. 9). Il tappeto rettangolare è suddiviso in due registri: in alto si trova il Cristo in trono inscritto in una mandorla (piuttosto circolare), sorretta da due angeli; al di sotto, inquadrata in una struttura architettonica composta da due colonne che sorreggono un architrave con iscrizione, campeggia la Vergine con il Bambino, assisa su un trono gemmato con suppedaneo, scortata dai due arcangeli, Michele e Gabriele; quest'ultimo sostiene con la mano destra un globo. I volti di tutti i personaggi, tranne il Bambino, sono circondati da evidenti aureole, alternativamente azzurre e rosacee. I due qua-



Fig. 9 - Cleveland. The Cleveland Museum of Art. Icona della Vergine in trono.

⁴⁰ SHEPHERD 1969, figg. 11a, 14, 16, 32.



Fig. 10 - Ravenna. Basilica di Sant'Apollinare in Classe. Mosaico absidale.

dri principali sono inseriti in una rigogliosa cornice floreale, che nella sezione inferiore accoglie una serie di dodici clipei con i ritratti degli apostoli, il cui fondo replica l'alternanza cromatica dei nimbi. La connessione di questo tappeto con icone lignee raffiguranti soggetti similari, ma specialmente le analogie compositive con le decorazioni degli edifici di culto coevi è evidente, ma la distribuzione degli elementi in uno spazio così ristretto, rettangolare e soprattutto bidimensionale, annulla gli espedienti messi in campo per organizzare gerarchicamente i soggetti raffigurati, ottenendo, di contro, un effetto confuso di reiterazione della forma circolare.

Gli *artifices* tardo antichi, però, dovevano essere ben consapevoli di quanto la ricorsività di un modulo iconografico inficiasse sulla resa semantica del tema ed è per questo che nei casi più significativi scelsero piuttosto l'opzione dell'*unicum*, per di più maggiorato nelle dimensioni, dal sicuro effetto trionfalistico: dal clipeo con il trono dell'*Etimasia* sull'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, ai clipei con scena di battesimo al centro delle cupole dei battisteri ravennati degli Ortodossi e degli Arian, a quello

più eclatante dell'abside di Sant'Apollinare in Classe (fig. 10), replicato nella perduta decorazione absidale della *Basilica Apostolorum* di Nola-Cimitile⁴¹.

Piccola nota a margine e conclusiva: anche in questi casi, in effetti, gli artisti dell'epoca non riuscirono ad astenersi dall'introdurre nella composizione il motivo del clipeo nel clipeo: lo si vede nei braccioli del trono romano con i ritratti dei due principi degli apostoli e al centro della grande croce gemmata di Sant'Apollinare in Classe con il ritratto del Cristo, a dimostrazione della forte predilezione per questo tema di sì lunga ascendenza e di così fervida valenza.

⁴¹ Rispettivamente SOTIRA 2013, pp. 64-66, 87-88, 115-117.

BIBLIOGRAFIA

- ANATI 1995 = E. ANATI, *Il museo immaginario della preistoria. L'arte rupestre nel mondo*, Milano 1995.
- ANDALORO 1992 = M. ANDALORO, *Pittura romana e pittura a Roma da Leone Magno a Giovanni VII*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'Alto Medioevo Occidentale. Atti delle Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1991)*, 2, Spoleto 1992, pp. 569-609.
- ARNHEIM 2002 = R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano 2002.
- BELLONI 1993 = G. G. BELLONI, *La moneta romana: società, politica, cultura*, Roma 1993.
- BERTACCHI 1960 = L. BERTACCHI, *Rinvenimenti al margine nord-orientale della Piazza del Capitolo*, in *Aquileia Chiama* 7, 1960, pp. 3-6.
- BIANCHI BANDINELLI 1961 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Sulla formazione del ritratto romano*, in *Società* 13, 1957, pp. 172-188 (ora in *Archeologia e Cultura*, Milano-Napoli 1961, pp. 164-180).
- BISCONTI 2010 = F. BISCONTI, *Il cubicolo degli Apostoli in S. Tecla: un complesso iconografico tra arte funeraria e decorazione monumentale*, in B. MAZZEI (ed.), *Il cubicolo degli Apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla. Cronaca di una scoperta*, Città del Vaticano 2010, pp. 185-230.
- BISCONTI 2015 = F. BISCONTI, *Napoli. Catacombe di S. Gennaro. Cripta dei Vescovi. Restauri ultimi*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 91, 2015, pp. 7-34.
- BOLTEN 1968 = J. BOLTEN, *Die Imago Clipeata. Ein Beitrag zur Porträt und Typengeschichte*, Paderborn 1937 (rist. anast. New York 1968), pp. 15-24.
- BORDI 2006 = G. BORDI, *I mosaici e i dipinti murali esistenti e perduti di San Paolo fuori le mura. I dipinti della navata. Il mosaico dell'arco trionfale*, in M. ANDALORO (ed.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468*, Milano 2006, pp. 379-395.
- BOVINI 1964 = G. BOVINI, *I mosaici di S. Maria della Croce di Casaranello*, in *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 11, 1964, pp. 35-42.
- BOVINI 1974 = G. BOVINI, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, Bologna 1974.
- BRANDENBURG 1967 = H. BRANDENBURG, *Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv. Beiträge zur Interpretation Römischer Sarkophagreliefs*, in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 82, 1967, pp. 195-245.

- CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982 = A. CARANDINI, A. RICCI, M. DE VOS, *Filosofiana. La Villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982.
- CUOMO DI CAPRIO 2007 = N. CUOMO DI CAPRIO, *Ceramica in Archeologia*, 2, *Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*, Roma 2007.
- DEICHMANN 1969 = F. W. DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969.
- DELBRÜCK 1929 = R. DELBRÜCK, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte*, 2, Berlin 1929.
- ELSNER 1994 = J. ELSNER, *The Viewer and the Vision. The Case of the Sinai Apse*, in *Art History* 17, 1994, pp. 81-102.
- ENGEMANN 2006 = J. ENGEMANN, s. v. Kranz (*Krone*), in *Reallexikon für Antike und Christentum*, 21, Stuttgart 2006, pp. 1006-1034.
- FALLA CASTELFRANCHI 1995 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *La committenza dell'icona di San Pietro al Sinai*, in *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 42, 1995, pp. 337-346.
- FEJFER 2008 = J. FEJFER, *Roman Portraits in Context*, Berlin-New York 2008.
- FORSYTH, WEITZMANN 1965 = G. H. FORSYTH, K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. Plates*, Ann Arbor 1965.
- GARRUCCI 1876 = R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, 3, Prato 1876.
- GERKE 1964 = F. GERKE, *Il mosaico absidale di Hosios David di Salonicco*, in *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 11, 1964, pp. 179-199.
- GOLDMAN 1999 = B. GOLDMAN, *The Kerch Painter*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, 1999, pp. 28-44.
- GOMBRICH 1972 = E. H. GOMBRICH, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972.
- GRABAR 1943-1946 = A. GRABAR, *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 1-2, Paris 1943-1946.
- GRABAR 1961 = A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origin*, London 1961.
- GRABAR 1968 = A. GRABAR, *L'immagine clipeata cristiana*, in A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, 1, Paris 1968, pp. 607-613.
- HACHLILI 2009 = R. HACHLILI, *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends: Selected Studies*, Leiden-Boston 2009.
- JAFFÉ 1991 = A. JAFFÉ, *Il simbolismo nelle arti figurative*, in JUNG 1991, pp. 147-182.
- JUNG 1991 = C. G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano 1991.
- KITZINGER 1980 = E. KITZINGER, *Christian Imagery: Growth and Impact*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality: A Symposium*, New York 1980, pp. 141-163.

- L'ORANGE, VON GERKAN 1939 = H. P. L'ORANGE, A. VON GERKAN, *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939.
- LONGO 1961 = O. LONGO, *Aristotele, De Caelo*, Firenze 1961, pp. 141-163.
- MADDOLI, SILDINO 2007 = G. MADDOLI, V. SALADINO, *Libro V, L'Elide e Olimpia*, Torino 2007.
- MARCENARO 1994 = M. MARCENARO, *Il Battistero paleocristiano di Albenga: le origini del cristianesimo nella Liguria marittima*, Recco 1994.
- MARKTHALER 1927 = P. MARKTHALER, *Die dekorativen Konstruktionen der Katakombendecken*, in *Römische Quartalschrift* 35, 1927, pp. 53-112.
- MOREY, FERRARI 1959 = C. R. MOREY, G. FERRARI, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library, with Additional Catalogues of other Gold-Glass*, Città del Vaticano 1959.
- PASI 1997 = S. PASI, *Presbiterio. L'intradosso dell'arco di accesso*, in P. ANGIOLINI MARTINELLI (ed.), *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, Modena 1997, pp. 226-227.
- REEMES 2015 = D. M. REEMES, *The Egyptian Ouroboros: An Iconological and Theological Study*, University of California 2015.
- RIEGL 1959 = A. RIEGL, *Arte tardoromana*, Torino 1959.
- RUYSCHAERT 1963 = J. RUYSCHAERT, *Unità e significato dell'arco di Costantino*, in *Studi Romani* 11, 1963, pp. 2-12.
- SHEPHERD 1969 = D. G. SHEPHERD, *An Icon of the Virgin: A Sixth-century Tapestry Panel from Egypt*, in *Bulletin of The Cleveland Museum of Art* 56, 3, 1969, pp. 90-120.
- SOTIRA 2013 = L. SOTIRA, *Dal mondo pagano a quello cristiano: l'immagine clipeata (IV-IX sec.). Mosaici e affreschi nel contesto archeologico-artistico mediterraneo*, Roma 2013.
- STELLA 2001 = C. STELLA, *La Lipsanoteca*, in R. STRADIOTTI (ed.), *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, Milano 2001, pp. 347-353.
- TOUBERT 1970 = H. TOUBERT, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle*, in *Cahiers Archéologiques* 20, 1970, pp. 99-154.
- VOLBACH 1976 = W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1976.
- WEITZMANN 1979 = K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)*, New York 1979.
- WERTHEIMER 1922 = M. WERTHEIMER, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt I*, in *Psychologische Forschung* 1, 1922, pp. 47-58.
- WINKES 1979 = R. WINKES, *Pliny's Chapter on Roman Funeral Customs in the Light of Clipeatae Imagines*, in *American Journal of Archaeology* 83, 4, 1979, pp. 481-484.
- ZANKER 2007 = P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 2014.

IL TEMPO E L'“OCCASIONE”

Declinazioni e persistenze di un'immagine

ALEXIA LATINI

Nelle miniature del Codice Vat. gr. 394 appare la raffigurazione di un giovanetto nudo che la didascalia identifica con Bios. Il manoscritto tramanda l'opera Κλῖμαξ θείας ἀνόδου di Giovanni, detto Climaco, redatta probabilmente tra la fine del VI e la metà del VII secolo d. C. Il testo, destinato a un uditorio monastico, si snoda attraverso una sequenza di trenta capitoli, comparabili ai gradini di una scala, prospettando il percorso ascetico del monaco¹; fu scritto infatti da Giovanni, su richiesta dell'igumeno di Raithu, per la comunità cenobitica locale. Il libro ebbe grande risonanza nella letteratura di contenuto ascetico, come testimonia il cospicuo numero di manoscritti esistenti nelle biblioteche monastiche, alcuni dei quali miniati². In particolare, il Vat. gr. 394, databile alla fine dell'XI secolo, fu prodotto a Costantinopoli, nel clima di reviviscenza monastica che interessa la capitale³. Al fol. 78v vi compare, come spiega la didascalia, un monaco del monastero di Loupha-

¹ Sul codice, MARTIN 1954, pp. 47-87, 177-181, figg. 67-132; MARABA CHATZENIKOLAOU 1980-1981, pp. 147-158; SPATHARAKIS 1981, I, n. 316, p. 77, II, figg. 555-556; ANGOLD 1995, pp. 271-273; CORRIGAN 1996, pp. 61-93, figg. 1-24; D'AIUTO 1997, pp. 25-34 con ulteriore bibliografia. Sulla *Scala* di Giovanni Climaco, MARTIN 1954, pp. 5-9; ŠEVČENKO 1978, pp. 184-185; RIGO 2001, pp. 195-205; CHRYSSAVGIS, d'AYALA VALVA 2005, pp. 12-37; PARRINELLO 2007, in particolare pp. 20-21.

² CORRIGAN 1996, p. 61. Per l'elenco dei manoscritti, relativi alla *Scala* di Climaco, BOGDANOVIČ 1968a, pp. 25-27; IDEM 1968b, pp. 147-174; RIGO 2001, pp. 198-199.

³ MARTIN 1954, pp. 179-180 (cronologia); MARABA CHATZENIKOLAOU 1980-1981, pp. 147-158, figg. 27-28; ANGOLD 1995, pp. 271-273; CORRIGAN 1996, p. 64; D'AIUTO 1997, p. 25 (lo data intorno al 1075).

dion, il futuro patriarca di Costantinopoli, Nicola III Grammatikos, qui riconosciuto come modello di imprese e virtù monastiche⁴. Il nome del copista Costantino si apprende dalla firma posta sull'ultima pagina in un colofone (fol. 213v); sulla stessa pagina ricorre anche il nome del patrono, Nikon, che lo stesso Costantino cita in uno scolio al fol. 155r⁵. Si tratta verosimilmente dell'abate del monastero di Louphadion, identificabile con quello di San Giovanni Prodromo, presso la porta di San Romano a Costantinopoli, fondato dall'allora monaco Nicola intorno al 1060.

Nel Codice la figura di Bios ritorna due volte a illustrazione del primo gradino. Al fol. 7r, in basso, a destra del riquadro dorato con la mandorla trinitaria, appare al cospetto del monaco che, impaurito dalla visione, gli volge le spalle; gli è accanto una giovane donna, Ἀπροσπάθεια, personificazione dell'assenza di passioni terrene, anch'ella in preda allo spavento; in alto una frase glossa la vignetta *la fuga dal mondo*, ἡ φυ(γῆ) κόσμου (fig. 1)⁶. Bios, individuato dalla didascalia, si presenta come un ragazzo dalla muscolatura dettagliata e ben definita. Corti capelli marroni ne incorniciano il volto, lasciando scoperte le orecchie. Il braccio destro è abbassato, il sinistro è alzato in direzione del monaco.

Al fol. 12r, in basso, a sinistra, dinnanzi a una piccola casa dove siede una donna con due bambini, Bios insegue il monaco, identificato dall'iscrizione (fig. 2). In equilibrio sulle ruote, qui meglio conservate, dirige entrambe le braccia in direzione del monaco. Il monito espresso dalle iscrizioni suggella il gioco di gesti calibrati con i quali il monaco si allontana dagli affetti terreni.

⁴ Il nome del monaco compare al di sopra della miniatura a capo del capitolo sulla castità, f. 78v (quindicesimo gradino), effigiato nel ritratto sottostante alla didascalia. Al terzo gradino, dedicato alla penitenza, f. 17v, manca il nome, ma il riferimento a un monaco diretto verso il monastero di Louphadion fa presumere alla CORRIGAN 1996, p. 64, figg. 5-6, che si tratti ugualmente di Nicola, raffigurato anche nella miniatura al f. 14v; MARABA CHATZENIKOLAOU 1980-1981, pp. 147-160, figg. 27-30; DARROUZÈS 1988, p. 14; ANGOLD 1995, pp. 49-50, 272-273.

⁵ F. 213v; MARABA CHATZENIKOLAOU 1980-1981, pp. 148-150; CORRIGAN 1996, pp. 61-93 (che identifica Costantino anche col miniatore); D'AIUTO 1997, p. 27-29; ŠEVČENKO 2006, pp. 341-342.

⁶ La Trinità, all'interno di una mandorla azzurra presenta il Padre seduto con Gesù bambino in grembo che tiene la colomba dello Spirito Santo, MARTIN 1954, pp. 49-52, fig. 70; MARABA CHATZENIKOLAOU 1980-1981, pp. 147-148.



Fig. 1 - Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana. *Cod. Vat. gr. 394*, f. 7r. Miniatura.



Fig. 2 - Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana. *Cod. Vat. gr. 394*, f. 12r. Miniatura.

Le vignette traducono visivamente il contenuto dei primi capitoli del testo, incentrati sulla rinuncia esteriore e interiore alla vita e al mondo⁷.

L'immagine di Bios suona stonata: il corpo è giovane e scattante, sospeso sulle due ruote, sulle quali si bilancia, divaricando le gambe. L'iconografia di Bios, personificazione della vita definita in senso temporale, è attestata con certezza solo a partire dalla metà del III secolo d. C.⁸ Su alcuni pannelli musivi circoscrivibili all'area siriana, in prevalenza di ambito antiocheno, la personificazione si configura come un uomo riccamente abbigliato. Uno degli esempi è rappresentato dal riquadro musivo dalla Casa del Venditore di Amorini, dove campeggia il busto di un giovane uomo, dai tratti femminili, il collo ornato da una massiccia collana di fiori, i capelli da un diadema⁹. Dalla Casa del Dioniso ebbro proviene il pannello nel quale Bios, di aspetto giovanile e coronato di fiori, con una *phiale* in mano, giace semirecumbente, volgendosi verso Tryphé ritratta in un altro quadro della composizione (fig. 3)¹⁰. Un'ulteriore testimonianza, forse da una villa a Emesa, mostra Bios accanto a Tryphé¹¹. La coppia è assorta in conversazione, accomodata su un'unica *kline*, secondo uno schema diffuso¹²: le figure anche qui si caratterizzano per il

⁷ MARTIN 1954, pp. 52-53, fig. 72; MARABA CHATZENIKOLAOU 1980-1981, p. 148. Una conferma più tarda è in un affresco della chiesa di Panagia Krina a Chio, datato nella prima metà del 1700 dove un giovanetto nudo su due ruote, con ali ai polpacci e bilancia, viene afferrato per i capelli da Kosmos, simbolo della vita mondana, BOURAS 1966, pp. 26-34; MORENO 1990, n. 17, p. 924.

⁸ Non può più essere ritenuta valida l'ipotesi di riconoscere la personificazione di Bios in un disegno a Berlino riprodotto un rilievo antico perduto, cf. BALTŲ 1986, n. 4, p. 117 e commento.

⁹ Antakya, Hatay Archaeology Museum, inv. 871, secondo quarto del III secolo d. C.; LEVI 1947, pp. 191-192, 224, 625; 254, tav. 43b; BALTŲ 1986, n. 1, p. 116; CAMPBELL 1988, pp. 41-42, IV A 17, tavv. 123-124; MUSSO 1994b, pp. 695-696.

¹⁰ Antakya, Hatay Archaeology Museum, inv. 862, seconda metà del III secolo d. C., MOREY 1938, p. 32, tav. 6; LEVI 1947, p. 224, 254, 625, tav. 51a (primo quarto del IV secolo d. C.); BALTŲ 1986, n. 2, p. 116; CAMPBELL 1988, p. 64, IV A 26, tavv. 189-190.

¹¹ Toronto, Royal Ontario Museum, fine V- inizio del VI secolo d. C., LEIPEN 1969, p. 231; BALTŲ 1986, n. 3, p. 117; KLEMENTA 2001, p. 210, tav. 45, 1.

¹² Un esempio è a Shahba con Dioniso e Arianna, BALTŲ 1981, p. 402, tav. 29, 1; MUSSO 1994b, p. 696 (che pensa a una raffigurazione di Bios e Tryphé); un altro ad Antiochia, Opora e Agros, LEVI 1947, pp. 186-187, tav. 42a-b; BALTŲ 1981, p. 402, tav. 29, 2; KONDOLEON 2000, p. 71, fig. 7.



Fig. 3 - Antakya. Hatay Archaeology Museum. Mosaico. Dettaglio.

preziosismo cromatico dell'abbigliamento e il lusso dei monili. Bios trattiene con la mano un oggetto, generalmente interpretato come *phiale* (fig. 4).

Gli esempi siriaci dunque non costituiscono un immediato confronto per l'immagine di Bios, trasmessa dal Codice Vat. gr. 394, per la evidente disomogeneità iconografica, le cui peculiarità risultano circoscritte e radicate nel tessuto sociale ed economico che le ha prodotte.

La chiave di lettura è suggerita invece da due testimonianze, una monumentale, l'altra letteraria fra loro complementari, non troppo distanti cronologicamente. In un poemetto parenetico redatto da Teodoro Prodromo, poeta alla corte di Giovanni II Comneno a Costantinopoli, Bios è tratteggiato come un giovane nudo, con la bilancia in mano, gambe alate su due ruote. La nudità incarna la modestia della vita ideale e le ruote stigmatizzano la vita che passa via veloce e che per questo va afferrata per i capelli¹³.

¹³ PG 133 1419A-1420A.



Fig. 4 - Toronto. Royal Ontario Museum. Mosaico.

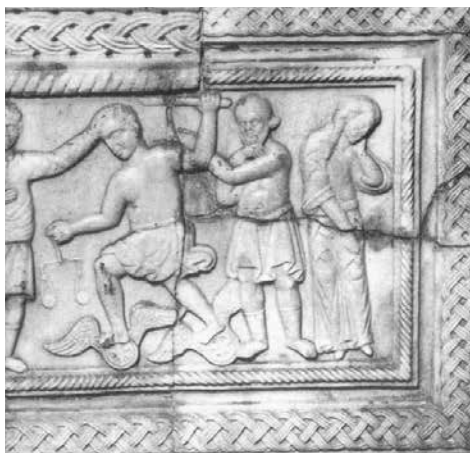


Fig. 5 - Torcello. Chiesa di Santa Maria Assunta. Rilievo.

Nella Chiesa di Santa Maria a Torcello è conservato un rilievo, utilizzato come elemento decorativo nella scala dell'ambone (fig. 5)¹⁴. La lastra, segata

¹⁴ La lastra, rivestimento del basamento della scala di accesso dell'ambone (articolata in tre rampe con diverso orientamento) presenta numerose fratture (alt. max cm 92, largh. max cm 91, spessore cm 7). Alla lastra fa da *pendant* concettuale un altro rilievo raffigurante la ruota di Issione, reimpiegata nel lato interno del recinto presbiteriale che, insieme con il pluteo col Kairos, costituisce l'unica parentesi di argomento mitologico dell'intero ciclo. Per NAZZI 2008, p. 570, e EADEM 2009, p. 353, sulla scia di CATTANEO 1890, p. 144, GRABAR 1976, p. 115 e POLACCO 1984, p. 35, Kairos tiene un bastone. Datazione e contesto di origine sono tuttora discussi. Per quanto concerne la cronologia, superata è la posizione di GRABAR 1976, pp. 115-117, che poneva i rilievi nella seconda metà del XII secolo, e poco condivisa (VALENZANO 2009, p. 193, nt. 19), risulta la proposta di TIGLER 2009, pp. 141-144, che colloca l'intero ciclo decorativo dell'arredo presbiteriale all'inizio del XII secolo. La datazione risulta correlata alle ipotesi inerenti al contesto di origine: ammettendo la provenienza dei rilievi dalla Basilica di San Marco si arriva alla seconda metà dell'XI secolo, cioè dopo l'inizio del cantiere "contariniano" della basilica marciana, avvenuto nel 1063. Altrimenti con argomenti

e messa in opera nel rifacimento dell'ambone, è un prodotto dell'XI secolo che in chiave allegorico-cristiana concretizza l'idea della vita che si consuma nell'alternativa tra bene e male¹⁵. Vi è raffigurato un personaggio, vestito di perizoma fermato alla cintura, con i piedi su ruote alate, che impugna una lama con la sinistra sollevata e sostiene con la destra una bilancia. A sinistra è preceduto da un giovane che lo acciuffa per i capelli mentre Vittoria – nel frammento rinvenuto da Raffaele Cattaneo nel 1887 – lo incorona con palma nella sinistra e corona nella destra¹⁶. A destra invece è un vecchio, mesto in volto, nell'atto di lisciarsi la barba, che lo afferra al braccio. Chiude la scena una figura femminile afflitta e malinconica: rappresenta Metanoia, personificazione del Pentimento. Il rilievo sintetizza due momenti, uno positivo, la presa di Kairos/Bios che determina l'incoronazione del giovane a opera di Vittoria, e l'altro negativo, il rimpianto del vecchio che si è lasciato sfuggire la medesima opportunità, durante l'età della giovinezza.

Il ricorrere delle doppie ruote e la vicinanza temporale tra i documenti illustrati lasciano supporre una comune tradizione. Credo, infatti, riprendendo una vecchia lettura di Muñoz, che nella lastra sia già percepibile lo slittamento di Kairos, bronzo plasmato da Lisippo, sullo scorcio del IV secolo a. C., in Bios¹⁷, ovvero dall'occasione da afferrare alla metafora dello scorrere della vita.

Per intercettare il percorso che dal Kairos conduce a Bios e alla sua rappresentazione nelle vignette miniate, è opportuno chiarire quale fosse l'aspetto originario del bronzo, la cui definizione rimane comunque ipotetica, essendo il risultato della collazione di fonti letterarie con testimonianze figurative, distanti cronologicamente e non sempre congrue. Mancando infatti un esempio

convincenti, si tende oggi a ritenere le lastre parte di un insieme omogeneo (così anche TIGLER 2009, pp. 141-144), prodotto dall'intervento orseoliano nella chiesa anticipandone la fattura alla prima metà dell'XI secolo. Cfr. CATTANEO 1890, pp. 144-145; POLACCO 1976, pp. 138-140; IDEM 1981, pp. 140-142; IDEM 1984, pp. 35-37, fig. 38. ZULIANI 1994, p. 48; BEVILACQUA 1996, pp. 41-65; NAZZI 2008, p. 586; ZULIANI 1994, pp. 46-48, in particolare p. 48 per il rilievo del Kairos; TREVISAN 2008, pp. 72-73; NAZZI 2009, p. 361; CREISSEN 2010, pp. 120-126; TREVISAN 2012, pp. 487-488. Sulle fasi costruttive della basilica torcellana, ricondotta nelle linee generali all'XI secolo, AGAZZI 2014, pp. 817-829.

¹⁵ WOLF, DE GIORGI 2009, pp. 155-156, fig. a p. 157.

¹⁶ CATTANEO 1890, pp. 144, rinvenuta tra i frammenti di un marmista di Venezia.

¹⁷ MUÑOZ 1904, pp. 133-134.

a tutto tondo, sono sovente gli esemplari glittici a tratteggiarne l'immagine, a coglierne le declinazioni con le specificità espressive che il mezzo richiede, vincolate dal ridotto campo della figurazione che non ammette scelte casuali, e dipendenti spesso dall'ideologia delle committenze e dei fruitori¹⁸. Alcuni esempi, databili tra il III secolo a. C. e il IV secolo d. C., mostrano di rielaborare o modificare singoli dettagli o atteggiamenti, dando vita a composizioni che del Kairos mantengono la suggestione, ma non il significato originario.

La restituzione dell'immagine mostra il fanciullo in punta di piedi sulla sfera, con ampie ali dorsali, desinenti a voluta e coppie di ali alle caviglie, mentre è intento ad afferrare con la mano destra il rasoio, supporto dell'asse della bilancia, e a sfiorare con l'indice della sinistra uno dei piatti. Una lunga chioma copre la fronte, lasciando nudo l'occipite. Messa in discussione anche recentemente, per la pertinenza della bilancia che sarebbe stata introdotta solo successivamente e nel contesto funerario come elemento di impotenza nell'ora del trapasso, questa rimane la ricostruzione più attendibile. Essa consente infatti di mantenere tutti gli attribuiti che risultano complementari e indispensabili alla complessità tettonica e semantica della figura, veicolando concetti polivalenti, ma interfacciabili, in grado di dare, insieme all'aspetto impubere del fanciullo, dalle guance lanuginose e nel fiore della bellezza, compiutezza espressiva. Tali concetti si rivelano infatti reciprocamente congruenti con quello che doveva essere l'intento prioritario del *plastēs*, anche qualora si legga l'originale in riferimento alle imprese di Alessandro Magno: si intendeva tradurre nel bronzo la consapevolezza maturata sul piano teoretico e su quello pragmatico-tecnico dall'autore. Non è questa la sede per una disamina puntuale della questione che sarà meglio discussa altrove. Ci si limiterà ad alcune sottolineature, funzionali al tema del discorso, dal momento che alcuni degli interrogativi diventeranno evidenti nel dialogo con le fonti.

Per la quasi contemporaneità del suo artefice con l'effigie lisippea l'epigramma di Posidippo rappresenta il punto di partenza. Il poeta era nativo di Pella dove Lisippo soggiornò a lungo, chiamato alla corte macedone. Posidippo, nella sintesi epigrammatica imposta dal genere, del Kairos, di cui

¹⁸ Toso 2007, p. 7; si veda anche la prefazione al volume di Francesca Ghedini in particolare a p. xxiii. In età imperiale alla scelta più ampia di temi si accompagna una maggiore stereotipizzazione.

evidenzia la paternità, sottolinea la postura artificiosa, la stravagante capigliatura, il rasoio nella destra. Nessun accenno però alla sfera, evocata dalle ruote negli esempi più tardi ricordati, né alla bilancia¹⁹.

Alcuni rilievi, purtroppo lacunosi, tratteggiano però un quadro omogeneo degli attributi, differenziandosi per l'età della figura. Ancora al I secolo a. C. risalgono l'esemplare dall'Acropoli di Atene che mostra la gamba sinistra con una coppia di ali alle caviglie e la sagoma del braccio destro fino al gomito²⁰, e quello da Trogir (Traù), dove si intravedono bilancia, rasoio e gli attacchi delle ali dorsali. Il volto giovanile mostra la peculiare capigliatura, persistente nel tempo (fig. 6)²¹. Le corrispondenze col rilievo dell'Acropoli, un'offerta votiva, la tipologia di marmo impiegata, in entrambi i casi pentelico, le affinità stilistiche tra i due lasciano ammettere che anche quello di Trogir fosse un rilievo votivo, eseguito ad Atene da una bottega specializzata nell'elaborazione di modelli più antichi. A questo nucleo, di produzione attica, che dobbiamo ipotizzare costituisce il modello di riferimento, vanno aggiunti il rilievo torinese del II secolo d. C., forse in origine un sarcofago, che mostra tutti gli attributi segnalati dalle fonti letterarie a eccezione della sfera (fig. 7)²², e l'esemplare documentato nella Loggia di Palazzo Medici a Firenze prima della vendita al Louvre, dove risulta disperso²³. In marmo greco datato al I secolo d. C., riproduce la medesima rappresentazione poi offerta dal sarcofago torinese, ma con la variante del dio barbato. Dubbi di autenticità, non ancora

¹⁹ *Anth. Gr.* XVI 275. AUSTIN, BASTIANINI 2002; MALTOMINI 2005, pp. 283-306; GIGANTE LANZARA 2006, pp. 338-344. Sull'epigramma di Posidippo, oltre agli autori citati, PORDOMINGO 2012, pp. 17-33. Le fonti sul Kairos lisippeo sono raccolte in MORENO 1974.

²⁰ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 2799. CURTIUS 1875, pp. 1-8, tav. II, 4; WALTER 1923, n. 125, p. 74; CARINCI 1985-1986, pp. 105-106, fig. 21; MORENO 1987, p. 128, fig. 67; IDEM 1990, n. 3, p. 922; IDEM in *Lisippo* 1995, p. 193 (4.28.2).

²¹ Traù, Monastero delle Benedettine, alt. max m 0,45; largh. max m 0,30. ABRAMIČ 1930, pp. 1-8; CAMBI 1988, pp. 37-41; MORENO 1990, n. 2, p. 922; IDEM in *Lisippo* 1995, p. 192 (4.28.1).

²² Torino, Museo archeologico, inv. 610, largh. m 0,67; alt. m 0,62; spessore m 0,9. BARRA BAGNASCO 1976-1977, pp. 12-18; CARINCI 1985-1986, pp. 104-109; MORENO 1990, n. 4, p. 922; IDEM in *Lisippo* 1995, pp. 194-195 (4.28.3); ENSOLI in *Aurea Roma* 2000, n. 280, pp. 588-589; PREACCO 2004, n. 6, pp. 100-101.

²³ Disperso nei depositi del Louvre, PAOLOZZI STROZZI, SCHWARZENBERG 1991, pp. 307-316; ENSOLI in *Lisippo* 1995, pp. 395-396.



Fig. 6 - Traù. Monastero delle Benedettine. Rilievo.



Fig. 7 - Torino. Museo Archeologico. Rilievo.

del tutto evasi, interessano la lastra conservata a San Pietroburgo, sulla quale il rasoio è sostituito da una sfera²⁴.

Nessuno degli esempi citati presenta la sfera che appare su un onice del I-II secolo d.C. sotto al piede di un vecchio Tempus (fig. 8), che adotta tuttavia il medesimo schema già proposto nei rilievi attici frammentari e poi riflesso dal più integro esempio torinese (fig. 7)²⁵. Più tardi è Callistrato a esplicitare la sfera come base di appoggio del Kairos. Nelle sue *ekphraseis* egli sembra descrivere manufatti di cui aveva avuto diretta visione²⁶; la figu-

²⁴ San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, largh. m 0,43, alt. m 0,60. GREIFENHAGEN 1935, pp. 67-84; PAOLOZZI STROZZI, SCHWARZENBERG 1991, p. 313, fig. 5, nt. 19 a p. 316. Il Greifenhagen lo ritiene un falso moderno; PAOLOZZI STROZZI, SCHWARZENBERG 1991, p. 316, nt. 19, un esemplare del II secolo d. C.

²⁵ Londra, British Museum, inv. 1772, FURTWÄNGLER 1900, tav. XLIII, 50 (pp. 207-208); MORENO in *Lisippo* 1995, n. 4.28.4, p. 195; ENSOLI in *Aurea Roma* 2000, n. 281, p. 281.

²⁶ KALLISTR. *Descr.* VI 13-14; ALTEKAMP 1988, p. 141. Sulla controversia e in particolare sullo *status quaestionis*: BÄBLER, NESSELRATH 2006, pp. 12-14. La cronologia di Callistrato è fluttuante: ALTEKAMP 1988, pp. 81-82, 95-96, sottolinea che la presenza certa a Costan-

ra era in quel periodo allocata nel *Lauseion* a Costantinopoli come rammentato da Giorgio Cedreno che vi descrive un'opera di Lisippo, calva e con i capelli sulla fronte²⁷. Oltre al retore, il bizantino Tzetzes e i metafrasti Galesiota ed Enoeta menzionano la sfera. Posidippo, pur non citandola, sembra evocarla con l'espressione αἰ τρωχάω che nell'epigramma tratteggia la celerità del Kairos, dal momento che τρωχάω o τροχάζω, sfruttano la stessa radice di τροχός e di τρέχω, nei quali è implicito il movimento rotatorio²⁸.

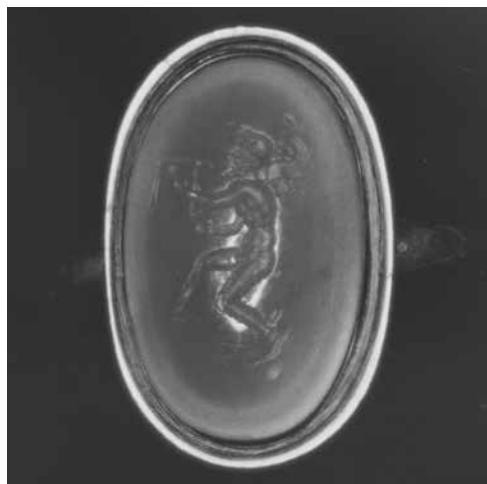


Fig. 8 - Londra. British Museum. Onice.

La sfera era complemento essenziale per esprimere l'azione fulminea del planare e del successivo alzarsi in volo: la netta contrazione addominale, nell'atto di trattenere il respiro, palpabile nei rilievi, si giustifica con la tensione muscolare di chi si mantiene in equilibrio dinamico su un elemento instabile come la sfera che non possiamo escludere fosse presente nei rilievi attici più antichi, essendo lacunosi in quel punto. Inoltre la sfera per il fatto

tinopoli di due delle figure descritte e con notevole verosimiglianza di altre tre, toglie margini di dubbio circa la compilazione dell'opera a Costantinopoli. Altekamp ipotizza quindi che Callistrato abbia scritto le *Ekphraseis* tra la fine del IV e l'inizio del V secolo d. C. Cfr. BÄBLER, NESSEL RATH 2006, p. 3, che sembrano condividere la cronologia proposta da Altekamp. Callistrato potrebbe aver visionato il Kairos nel *Lauseion* voluto da Lauso, *praepositus sacri cubicoli* dell'imperatore Teodosio II per la prima volta nel 420 d. C. anno cui verosimilmente si potrebbe far risalire il progetto, non privo di intonazioni politiche, MARTINDALE 1980, pp. 660-661, s. v. *Lausus* 1, *Lausus* 2; MANGO, VICKERS, FRANCIS 1992, pp. 89, 93-94, 95; BARDILL 1997, pp. 68-69; BASSETT 2004, pp. 98-120, 232-234.

²⁷ GEORG. KEDR. *Hist Comp.* I 564 Bekker. Cfr. anche RICHTER 1897, pp. 416-417. Per la presenza di manufatti originali nelle collezioni vedi le riflessioni di GUBERTI BASSETT 2000, pp. 19-20. Sulla collezione di Lauso: MANGO, VICKERS, FRANCIS 1992, pp. 89-98.

²⁸ Cf. LSJ, *sub voces*, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/search>. La stessa accezione verbale è impiegata da Arato (227 e 309) per alludere al moto delle sfere celesti, già teorizzato nella prima metà del IV secolo a. C. da Eudosso nei *Phainomena*.

di non avere né inizio né fine, di essere composta di punti equidistanti dal suo centro, mobile e immobile allo stesso tempo, aveva concretato l'idea di perfezione, combaciante talvolta con la dimensione ciclica del tempo. Da Platone, Chronos è il tempo che scorre, che sa cambiare nome, forma e natura; il tempo empirico che interessa anche la vita dell'uomo; Aion è invece il tempo immutabile²⁹. Per di più espungere la sfera dalla composizione originaria renderebbe meno comprensibile la presenza della ruota e poi delle due ruote nelle successive declinazioni della figura.

Per questa via l'iconografia del Kairos viene acquistando quell'ambivalenza che genera la sembianza del Tempo/Chronos. I caratteri legati alla vecchiaia quali la barba, intervengono per la contaminazione con Crono, divinità cosmica qualificata già in Esiodo dal falchetto³⁰. L'idea di un Tempo eterno aveva prodotto l'immagine di un vecchio: Difilo apostrofa Chronos, πολίός, dai capelli grigi³¹. Anche il concetto di tempo come principio generatore, presente già a Pindaro che definisce χρόνος ὁ πάντων πατήρ, Chronos, padre di tutte le cose³², e a Cratete ὁ γὰρ χρόνος μ' ἔκαμψε, τέκτων μὲν σοφός, per il quale Chronos è un saggio costruttore³³, porta alla equazione Chronos/Cronos, nota sia a Plutarco³⁴ sia a Cicerone³⁵, forse stimolata anche

²⁹ PLAT. *Tim.* 37d-38a; VON LEYDEN 1964, pp. 36-44. Lo stesso concetto è nell'epigramma, attribuito allo stesso Platone, *Anth. Pal.* IX 51. Nelle *Enneadi* di Plotino, Aion è il tempo assoluto, Chronos quello relativo alla vita, cfr. I 5.7. Per la nozione di Aion, dal suo originario significato di soffio vitale, midollo spinale presente in Omero, al rovesciamento formalizzato da Platone nel senso di tempo assoluto in contrapposizione a Chronos, e per una lettura diacronica delle sue sfumature polisemiche fino all'età cristiana, DEGANI 2001. Si vedano inoltre LE GLAY 1981, pp. 399-411; MUSSO 1994a, pp. 134-142. I due concetti di tempo sono rappresentati su un mosaico ad Antiochia, LEVI 1944, pp. 269-314; LEVI 1947, pp. 197-198; CAMPBELL 1988, pp. 57-59, IV A 24; ZACCARIA RUGGIU 2003, pp. 73-108; WOLKENHAUER 2006, pp. 105-123.

³⁰ HES. *Th.* 173-175.

³¹ CAF II 569 fr. 83.

³² PIND. *O.* II 17.

³³ Secondo il frammento 49 di CRAT. *Theb. SH* 366. Difilo riporta una immagine analoga: PCG V fr. 84 K.-A.

³⁴ PLUT. *de Iside* 32 (*Mor.* 363d); *Quaest. Rom.* 12 (*Mor.* 266f).

³⁵ CIC. *nat. deor.* II 64.

dall'assonanza fonetica. Inoltre le rare raffigurazioni di Chronos, a partire dal rilievo di Archelao di Priene, lo mostrano con ampie ali³⁶.

Nell'onice come nel rilievo Medici la contaminazione di Chronos/Cronos con Kairos è acquisita. Kairos è il "punto critico", l'interferenza tra il mescolare, inteso come dosare in modo conveniente una miscela (κεράννυμι mescolare) e il dividere (κρίνω separare). Il termine gradualmente rafforza la sfumatura temporale implicita in *kerannumi* sulla base dei derivati di *tempus* come *tempero*³⁷. Una favola di Fedro segnala il dinamismo verbale con lo slittamento di Tempus in Occasio, intesa come momento opportuno, traslazione a sua volta di Kairos³⁸. È infatti Tempus il personaggio nudo, in corsa alata, che pesa sul filo del rasoio, calvo, ma col ciuffo sulla fronte a significare che *occasionem rerum brevem*³⁹. Il risalto attribuito all'iniziativa umana, sottolineato dal termine *effectus*⁴⁰, fedele al precetto cairotico, l'evidente richiamo a un'effigie prodotta dagli antichi, indicano che al poeta era nota la rappresentazione plastica del Kairos. Fedro, ancora permeato dalla tradizione, non osa alludere direttamente all'effigie come Occasio, di genere femminile in latino, preferendo mantenere entrambe le sfumature. La congruenza dei due termini è confermata da Cicerone⁴¹: *tempus autem actionis opportunum, Graece εὐκαιρία, Latine appellatur occasio*⁴².

La metamorfosi di Kairos in Occasio appare ormai compiuta in alcuni versi dei *Disticha Catonis*, probabilmente composti nel secolo III d. C., che la qualificano *fronte capillata, post calva*, da afferrare non appena si presenti

³⁶ Il rilievo al British Museum si colloca tra la fine del III e il II secolo a. C., LE GLAY 1981, pp. 409-411; BENDALA GALÁN 1986, pp. 276-278. Anche nella tradizione orfica (teogonia rapsodica) Chronos è descritto come un essere con le ali, *FGrHist* 4F 87.

³⁷ Sull'etimologia del termine *kairos* e sui suoi significati, cf. WILAMOWITZ-MÖELLENDOFF 1880, pp. 506-510, in part. pp. 507-508; LEVI 1923, pp. 260-281; BENVENISTE 1940, pp. 11-16; ONIANS 1954, pp. 343-349; WILSON 1980, pp. 177-204; TRÉDÉ 1992, pp. 52-56, 73-75 (App. A).

³⁸ PHAEDR. V, 8.

³⁹ Secondo la traduzione di SOLIMANO 1998, p. 195, cui si si rimanda per la favola di Fedro.

⁴⁰ L'aggettivo indica il concretarsi dei progetti umani, MATTIACCI 2011, pp. 132-133.

⁴¹ CIC. *off.* I, 142.

⁴² SOLIMANO 1998, pp. 213-215; MATTIACCI 2011, p. 138.

per non cercare invano quanto prima trascurato⁴³. La conferma definitiva la offre l'epigramma in forma dialogica di Ausonio, dove però Occasio si manifesta – e il poeta rimarca la rarità delle sue apparizioni – col volto coperto dai capelli per non essere riconosciuta e servendosi di una piccola ruota che sostituisce la sfera⁴⁴. La figura non è sola, ma accompagnata da Metanoia, che incarna quell'idea di rimpianto sotteso anche nei *Disticha Catonis*. È evidente che la prospettiva di riscatto per l'uomo, intrinseca al Kairos, è qui perduta a favore di una connotazione malevola e ingannevole che la compresenza di Metanoia, che punisce per ciò che si è fatto o non fatto, e della ruota acclarano. Nella letteratura la ruota infatti è legata alla mutevolezza del destino degli uomini, verosimilmente per il fatto che, quando è in moto, ogni suo punto descrive una curva sinusoidale⁴⁵. Con questa valenza può orbitare nella sfera di Tyche, divinità che sovrintende alle vicende umane, intercettata in seguito da Kairos. In una gemma berlinese un fanciullo con ali ai piedi e bilancia cammina sul timone, emblema di Fortuna⁴⁶. La ruota come attributo di Tyche si concentra in età imperiale, soprattutto nelle aree provinciali, dove concorre a esprimere la natura volubile della dea⁴⁷. È invece associata a Nemesis, almeno dall'età arcaica, per traslazione dallo strumento di tortura di Issione, come simbolo dell'azione punitiva⁴⁸. La più frequente attestazione dell'attributo con Tyche nel periodo imperiale è quindi imputabile anche alla sua progressiva contaminazione con Nemesis, in sintonia con l'accentuarsi

⁴³ *Disticha Cat.* II, 45 *Quam primum rapienda tibi est occasio prima, Ne rursus quaeras quae iam neglexeris ante*; cf. anche *Disticha Cat.* II, 26.

⁴⁴ AUSON. *Epigr.* 12 Green/Kay = 11 Schenkl/Pastorino = 33 Peiper/Prete.

⁴⁵ Il concetto è già implicito nell'utilizzo di κύκλος, il cui valore, inteso come movimento altalenante delle fortune umane, è illuminato da Erodoto nel dialogo tra Ciro e Creso (Hdt. I, 207). Non dissimile è il valore assunto, talvolta, da κυλίνδω, intensivo di κυλίω, rotolare, spesso associato in Omero a πήμα (ad esempio *Il.* 17, 688), che Pindaro ugualmente impiega per le speranze oscillanti dell'uomo (Pind. O. 12, 6).

⁴⁶ Berlino, Staatliche Museen, inv. FG 7538, FURTWÄNGLER 1896, n. 7358, p. 273, tav. 55; ENSOLI in *Lisippo* 1995, p. 397 (6.16.2), con ulteriore bibliografia.

⁴⁷ Il simbolo della ruota è associato ad Agathe Tyche su un mosaico a ciottoli nella Villa della Buona Fortuna a Olinto, HOEPFNER, SCHWANDNER 1994, pp. 94, 108, fig. 87; DUNBAIN 1999, pp. 7-8.

⁴⁸ Una precoce testimonianza è nel piccolo oggetto a quattro raggi, rinvenuto nel santuario di Ramnunte, MYLONAS 1984, p. 55, fig. 77.

dell'aspetto maligno e capriccioso, a partire dall'Ellenismo. La sua associazione con Kairos pare attestata nell'affresco dell'anfiteatro di Tolmaide del III secolo d. C. di difficile lettura⁴⁹.

La rotella, che Ausonio ricorda in luogo della sfera ai piedi della personificazione femminile, perfeziona l'immagine di un'Occasio malevola contro la quale l'uomo è impotente. Un rilievo al Cairo mostra Kairos – di genere maschile persistente nella tradizione orientale – in veste militare, diademato. Il giovane afferra una ruota radiata nella mano sinistra; una piccola bilancia è raffigurata nell'angolo, a destra della figura; in basso due figure femminili, forse Pronoia che lo trasporta in volo e Metanoia seduta e dolente (fig. 9)⁵⁰. Si noti che il medesimo schema compositivo si ritrova talvolta per la rappresentazione di Nemesis⁵¹.

Ausonio dunque introduce l'allegoria di Metanoia che ritorna più tardi accanto a Kairos sul rilievo di Torcello (fig. 5). Anche se non è possibile accertare che il poeta avesse di fronte un reale modello figurativo⁵², l'idea che circolassero composizioni lineari, con cui si trasmettessero le iconografie di Occasio, femminile, o di Kairos, maschile, all'epoca del poeta, pare suggerita dal parallelo copto.

È dunque plausibile, complice l'audacia compositiva dell'archetipo e come dimostrano le evidenze figurative che vedono la prevalente diffusione del Kairos su gemme e su rilievi, che la sua immagine si tramandasse prevalente-

⁴⁹ BACCHIELLI 1993, p. 77, ntt. 3 e 4. Nel romanzo *Aristandro e Callitea* III, 54, di Costantino Manasse, contemporaneo di Teodoro Prodromo e Tzetzes e frequentatore degli stessi ambienti letterari, ricorre il concetto della ruota delle Fortuna, volubile e incerta, vedi CONCA 1994, pp. 710-713.

⁵⁰ Il Cairo, Museo Egizio, inv. CG 8757. STRZYGOWSKI 1904, pp. 103-104. (n. 8757); COOK 1925, p. 863, fig. 801; ZACCARIA RUGGIU 2006, n. 6, p. 146; MATTIACCI 2011, p. 146. Per la figura di Metanoia, POLITO 1992, n. 3, p. 561. Nel personaggio a sinistra del rilievo proveniente da Taso al Museo Archeologico di Istanbul, inv. 915 che MUÑOZ 1906, p. 213, identificava con Kairos, è stata riconosciuta invece Nemesis, cf. HORNUM 1993, p. 45.

⁵¹ Un esempio è a Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 1808, del III secolo d. C. HORNUM 1993, p. 211, *App.* II, n. 110, tav. XIII con bibliografia.

⁵² MATTIACCI 2011, pp. 145-146, dal momento che per struttura compositiva l'epigramma è chiaramente ispirato al precedente posidippeo. KAY 2001, p. 99, pensa invece a un gruppo a tutto tondo raffigurante Occasio e Metanoia, distinto dal Kairos di Lisippo, al quale Ausonio si sarebbe ispirato.

PARTE II

La circolazione dei temi iconografici tra arti minori e arti maggiori



Fig. 9 - Il Cairo. Museo Archeologico. Rilievo.

mente via rilievo, generando un'iconografia per gruppi di varianti cui partecipa, in un rapporto circolare di rimandi reciproci con le testimonianze figurative, una tradizione letteraria che seleziona via via gli elementi più confacenti al concetto da esprimere. Nei rilievi conservati, per esempio, il fanciullo che tiene il rasoio con la sinistra, invece che con la destra, è speculare rispetto alle descrizioni di Posidippo e di Imerio, che dice di riferirsi a un ricordo visivo: Imerio inoltre non precisa il rasoio, ma nomina un più generico *sideros*, che può indicare il ferro e, come già in Omero, qualsiasi oggetto fabbricato con tale metallo, anche nel caso di armi come spade e pugnali⁵³. La circolazione dell'iconografia del Kairos passava dunque attraverso immagini piatte.

Alcuni secoli più tardi, le testimonianze del bizantino Tzetzes non solo lo ribadiscono, ma in quest'ottica consentono di chiarire il rapporto Bios-Kairos. Egli in due passi delle *Historiae*, dedicati all'opera di Lisippo, fornisce la descrizione di Kairos, declinato in Chronos, sordo, calvo sull'occipite, eretto su una sfera⁵⁴. Lo insegue un uomo che cerca invano di afferrarlo e di richiamarlo, e verso il quale la personificazione volge indietro una *machaira*, che l'erudito interpreta come ammonizione per chi è in ritardo. L'immagine del Kairos/Chronos, proiettata da Tzetzes, è molto simile a quella del rilievo torcellano, anche se nel testo scritto non vi sono accenni espliciti a Metanoia. Il motivo non è isolato: l'attributo assimilabile a una spada tenuto da Kairos in sostituzione del rasoio, probabilmente non compreso, è rintracciabile, come si è detto, in Imerio che con *sideros* potrebbe aver inteso la *machaira* di Tzetzes; sembra comparire anche su una gemma privata, del I secolo a.C., dove un giovane alato, in corsa su un'unica ruota, con la mano sinistra, portata indietro, afferra un oggetto allungato e spinge avanti la destra a trattenere qualcosa, uno specchio o un rasoio⁵⁵. Su un diaspro rosso del IV secolo d.C. da Burnum invece, stando a Suić, Kairos, identificabile dal ciuffo di capelli

⁵³ HIM. *Or.* 13.

⁵⁴ TZETZ. *Hist.* VIII 200 409-427; X 322 255-267. L'immagine di Chronos ricorre anche in *Ep.* 95, in relazione alla sordità.

⁵⁵ Collezione ignota, FURTWÄGLER 1900, tav. XXX (p. 149), n. 38, che la data al periodo tardo repubblicano e identifica l'oggetto con una frusta; COOK 1925, n. 1, p. 863; MORENO 1990, n. 10, p. 923.

sulla fronte, afferra la bilancia con la sinistra, ma una spada con la destra: un *sideros*?⁵⁶.

In un altro punto della sua opera, Tzetzes condanna alti ecclesiastici e filosofi contemporanei, colpevoli di confondere Kairos/Chronos con Bios, riprodotto su una *stèle*: nella polemica egli chiosa la natura sostanzialmente differente di Bios rispetto a Chronos e, facendo notare che non esiste a suo parere una figura di Bios, invita a crearla⁵⁷.

L'impiego del verbo ζωγραφέω e dei suoi affini, nonché dell'accezione στήλη per la rappresentazione di Bios, la polisemia dei termini selezionati per precisare le peculiarità del Kairos/Chronos lisippeo, che giocano sul ricorrendo e intrecciarsi di lemmi quali εἰκών, στήλη, ἄγαλμα, εἰκόνισμα, con forme verbali come ἀναστέλλω, ἀγαλματῶ⁵⁸, lascia supporre che l'autore facesse riferimento a una o più immagini narrative, dipinte o a rilievo, che egli ritiene comunque discendere dal prototipo lisippeo a tutto tondo, e che giustificerebbero meglio la sequenza compositiva più articolata della quale doveva far parte almeno un altro personaggio. Infatti, se i verbi ἀναστέλλω e ἀγαλματῶ mantengono un grado di neutralità circa il supporto cui si riferiscono, l'accezione στήλη può indicare una rappresentazione a rilievo⁵⁹. Come è stato evidenziato, nel periodo medio bizantino, a seguito della controversia iconoclasta, termini quali εἰκών, γραφή assumono una dimensione polivalente circa il supporto dell'immagine figurata e la tecnica adottata per la rappresentazione; possono cioè riferirsi, quando non meglio definiti da un aggettivo qualificante, non solo a pitture, ma a immagini impresse, incise o a rilievo⁶⁰. Di conseguenza anche i derivati di γραφή, come ζῳγραφος,

⁵⁶ SUIĆ 1954-1957, pp. 1-5; MORENO 1990, n. 11, p. 923.

⁵⁷ TZETZ. *Ep.* 70. Bios ricorre anche in *Hist.* X 323 268-287.

⁵⁸ LSJ sub voces, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/search>; Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Period, a cura di E. A. SOPHOCLES, New York, Leipzig 1890, s. v. εἰκών.

⁵⁹ LSJ s. v. στήλη, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/search>. Si confronti l'espressione *stèle chalke* in riferimento all'immagine di Cristo *Chalkites* posta sulla porta *Chalké* del grande Palazzo a Costantinopoli e le considerazioni di BISSERA PENTCHEVA 2010, p. 88.

⁶⁰ BISSERA PENTCHEVA 2010, pp. 57-96. Anche se a partire da Alessio I Comneno si assiste al graduale recupero di una connotazione in senso pittorico, l'effetto non fu immediato, BISSERA PENTCHEVA 2010, pp. 198-202.

ζωγραφέω, implicano un più ampio spettro di significati, non circoscrivibile all'ambito del naturalismo pittorico, di tradizione ellenistica⁶¹.

Niceforo Blemmida, vissuto all'epoca dell'impero di Nicea, con lo sguardo rivolto alla cultura costantinopolitana del tardo XII secolo, sfrutta ζωγραφέω per descrivere l'immagine di Chronos nell'atto di dare una spada, calvo, alato ai piedi, sulla sfera⁶². Evagrio Scolastico, ancora nel VI secolo d. C., illustrando le peculiarità del Kairos, centrale nella sua narrazione storica, che deride con una notazione malevola chi non lo ha afferrato, nomina sia *plastai* sia *zoographoi* come artefici delle sue rappresentazioni, lasciando chiaramente intendere che queste trovassero spazio, già ai suoi tempi, nella cornice di *technai* differenti, compresa la pittura⁶³.

Le notazioni di Tzetzes implicano quindi che ai suoi tempi fosse possibile confondere la rappresentazione di Bios con quella di Chronos/Kairos di tradizione lisippea e che tali raffigurazioni consistessero in immagini piatte, lineari, dipinte o anche a rilievo. Forse proprio la rotazione vorticoso della sfera impressa da Chronos, presente solo nel lacerto dove più ampia è la digressione su Bios, che evocava il movimento della ruota, spiegherebbe l'equivoco con Bios, rappresentato invece con la doppia ruota.

L'idea che in parallelo circolassero anche raffigurazioni di Bios, ispirate all'iconografia lisippea, è incoraggiata dallo stesso epigramma di Teodoro Prodromo, già ricordato. Il titolo *Eis eikonismenon ton Bion*, qualora non lo si voglia intendere come pura finzione letteraria, non consente di escludere quantomeno una immagine figurata, se non proprio lineare. La medesima descrizione letteraria di Bios che mostra numerosi punti di contatto con quella di Prodromo – è descritto nudo, con i capelli inafferrabili, veloce nello scivolare via, simile a un'ombra – ritorna inoltre in una *ekphrasis* di Manuel Philes, vissuto tra il XIII e il XIV secolo alla corte di Bisanzio. Anche in questo caso l'intitolazione sembra suggerire una rappresentazione figurata⁶⁴. Nell'epigramma di Prodromo, tuttavia, pur essendo prodotto nella medesima

⁶¹ BISSERA PENTCHEVA 2010, in particolare p. 74 e *passim*.

⁶² Cfr. MAGDALINO 1993, pp. 402-403, 565-566.

⁶³ EVAGR. *Hist. Eccl.* III 26. Vedi CHESNUT 1977, pp. 211-214. Sul concetto di *kairos* in Evagrio, BRODKA 2010, pp. 265-277.

⁶⁴ MAN. PHIL. *carmin.* 67 (I, p. 32 Miller). Come già suggerito da MUÑOZ 1904, pp. 131-132, nt. 2, mentre nell'Escor. X.IV.20 del XVI secolo è riportato Εἰς μεράκιον γυμνὸν, εἰκόνα

temperie culturale che ispira Tzetzes, non solo manca Metanoia, ma anche il secondo personaggio, complementare e funzionale al motivo del pentimento.

Sia Prodromo sia Tzetzes intrattennero rapporti con i circoli aristocratici connessi con la corte dei Comneni presso i quali si svolgevano performance orali, letture che vedevano coinvolti gli intellettuali dell'epoca che si trovavano quindi a condividere temi e argomenti comuni⁶⁵. Entrambi gli scrittori infatti risultano associati alla figura della Sebastocratorissa Eirene, moglie di Andronico secondogenito di Giovanni II e fratello di Manuele Comneno⁶⁶.

Se si considera che il motivo del pluteo torcellano viene generalmente ricondotto all'orizzonte costantinopolitano e al clima di rielaborazione di modelli classici che contraddistingue la produzione eburnea e marmorea medio bizantina⁶⁷, si comprende meglio il sottile filo che lega tutte le testimonianze in nostro possesso. Il cod. Vat. gr. 394 è infatti un prodotto elitario, che risente della medesima temperie culturale che originerà la produzione di Prodromo e Tzetzes⁶⁸.

Ne consegue che nell'epoca e nel contesto in cui i due intellettuali si trovano a operare coesistevano declinazioni differenti, ma ancora sovrapponibili,

φέρων τοῦ βίου, nel Par. gr. 2876 (f. 234v) del XIV secolo, è scritto Εἰς τὸν βίον μεράκιον ἐξωγραφημένον. Ringrazio Serena Ammirati per i suoi preziosi consigli.

Sugli epigrammi di Philes, cfr. il recente lavoro di BRAOUNOU-PIETSCH 2010. Per la veridicità delle immagini rappresentate e sull'importanza dell'*ekphrasis* nella cultura bizantina, MAGUIRE 1974, pp. 111-114; NILSSON 2005, pp. 121-146 con particolare riferimento all'opera di Costantino Manasse, contemporaneo di Prodromo e Tzetzes e, come loro, appartenente alla cerchia della Sebastocratorissa Eirene.

⁶⁵ Il fenomeno è documentato almeno per gli imperatori Alessio, Giovanni e Manuele. Sono inoltre attestati per entrambi rapporti con Anna Comnena, MULLET 1984, pp. 174-181; *Oxford Dictionary* 1991, pp. 1726-1727; MAGDALINO 1993, pp. 343-352 e *passim*. Tzetzes doveva avere accesso alla biblioteca imperiale e ai suoi preziosi testi, LUZZATTO 1998, pp. 69-86.

⁶⁶ JEFFREYS 1984, p. 205; JEFFREYS, JEFFREYS 1994, pp. 40-41 con ulteriori riferimenti.

⁶⁷ POLACCO 1984, p. 36; ZULIANI 2008, p. 48; TIGLER 2009, p. 144.

⁶⁸ Cfr. le considerazioni di BUCHTHAL, BELTING 1978, pp. 92-93; gli illustratori di manoscritti spesso condividevano i medesimi committenti con gli autori di componimenti più propriamente mondani. La *Scala* di Giovanni Climaco era un testo molto diffuso nei conventi della capitale, oltre che nei grandi centri monastici ed era del corredo librario di molti monaci di rango elevato oltre che di personaggi secolari. Una copia fu commissionata da Andronico Doukas tra il 1060 e il 1067, figlio dell'imperatore Costantino X, RIGO 2001, pp. 202-204.

di una medesima iconografia che aveva le sue radici nel Kairos lisippeo e che tali declinazioni fossero espresse in rilievo o in pittura. La lastra torcellana può quindi configurarsi quale testimonianza di quelle raffigurazioni, cui poco più tardi alluderà Tzetzes, imputabili di suscitare errate interpretazioni da parte di critici superficiali. La ruota era già attestata come uno degli attributi del Kairos e la rotella di Ausonio impone che le sue dimensioni potessero essersi ridotte tanto da giustificare l'introduzione del secondo elemento.

Perché questo trovi una giustificazione, considerati gli spostamenti semantici, le interferenze e le persistenze iconografiche del Kairos lisippeo nel tempo, si deve ammettere che le due ruote nel XII secolo facessero parte dell'iconografia del Kairos. Quando esse siano state introdotte nella raffigurazione non si può appurare con certezza, ma il convergere delle parole di Tzetzes col rilievo di Torcello fanno pensare che esse siano apparse prima della fine dell'XI secolo, forse per amplificare il motivo del fluire rapido del tempo, contenuto nella sfera rotante e di conseguenza dell'inafferrabilità del Kairos, secondo quanto si era andato stratificando nel corso del tempo.

La diffusione in parallelo dell'immagine di Bios, nudo con la doppia ruota, allusiva della fugacità e della pochezza della vita stessa, visibilmente coniata su quella di Kairos, spiegherebbe la polemica di Tzetzes. L'erudito infatti sa, come mostra in altri punti, che il Kairos lisippeo è una statua su una sfera, e pertanto comprende che, nonostante le due ruote, i rilievi e/o le pitture che mostrano una composizione narrativa con un giovane su due ruote inseguito da un altro uomo, debbano interpretarsi alla luce dell'originale bronzeo: Kairos e non Bios, come ventilato da alcuni.

Come l'esegesi di Tzetzes presume, l'elemento dirimente tra le due raffigurazioni si traduceva nel concetto di Metanoia, il pentimento per l'occasione irrimediabilmente perduta; egli spiega la diversità sostanziale tra le personificazioni di Bios, Chronos/Kairos: mentre Bios infatti può essere trattenuto una volta passato, in quanto il benessere perduto nel corso di una vita può essere recuperato, viceversa, Chronos/Kairos, il tempo trascorso è smarrito per sempre.

Nella narrazione di Prodromo invece emerge quella connotazione negativa di Bios e dei caratteri costitutivi della sua immagine, la nudità, le ruote, quasi a conclusione del percorso sulla natura maligna di Occasio/Fortuna/

Kairos che Bios doveva aver assunto e che era stato già prospettato dal miniaturista, nell'iperbole ascetica, come fuga.

I precedenti perché si producesse un'immagine di Bios, derivata dal Kairos, si possono forse rintracciare in un sarcofago a Villa Giulia; il monumento, prodotto verso la fine del I secolo a. C., presenta un partito decorativo composto da una serie di arcate all'interno delle quali si collocano figure riconducibili al mondo oltremondano e il cui contenuto è stato letto alla luce della concezione escatologica di intonazione orfico-pitagorica⁶⁹. Nel quadro di uno degli archi un giovane nudo, con il mantello attorno al braccio, poggia il piede sinistro su una piccola ruota, mentre volge una farfalla/*psyché* verso il personaggio canuto, posto nell'arcata a destra (fig. 10). Quest'ultimo, dotato di grandi ali, afferra la bilancia con la sinistra: è Chronos, principio generatore e permeante, in funzione di giudice cosmico, in consonanza con Dike, altro nome per Adrastea-Ananke, sua sposa, che abbraccia il mondo⁷⁰. Nel dettato pitagorico Dikaioyne, la conformità alla misura in senso etico, l'argine contro la smodatezza che offende il destino assegnato a ciascuno, si incontra con Dike, manifestandosi in uno degli Inni orfici con l'attributo della bilancia⁷¹.

Il giovane, interpretato per la nudità, la postura e la presenza della ruota quale Kairos o Aion, intesi come aspetti differenti della dimensione tempo-

⁶⁹ GASPARRI 1972, p. 115-137, lo collega a un gruppo di sarcofagi marmorei databili tra la fine del I secolo a. C. e i primi decenni del I secolo d. C. e ne mette in relazione il contenuto figurativo con l'ambiente neopitagorico e la sua concezione escatologica. Vedi anche GASPARRI 2013, p. 216. Sul pitagorismo romano, FERRERO 1955.

⁷⁰ F. 54 Kern = 4 A B 72 Colli = FF. 77 Bernabé = Il *kyklos* pitagorico, soggetto ad Ananke, ricorre anche in D. L. VIII 14. Ananke è associata a Dike in FF. 23 Kern = 4 B 19 Colli = F 33 Bernabé. In *Orph. Hymn.* 43 Ricciardelli, Dike è figlia Chronos insieme a Eunomia e Eirene. Vedi anche *Orph. Hymn.* 62 Ricciardelli dove Dike "osservando dal cielo la vita degli uomini, piomba giusta vindice sugli ingiusti (*adikoi*)". La traduzione è di RICCIARDELLI 2000, pp. 162-163. Dike è collegata al Tempo anche in ANAXIMANDER 12 B 1 D-K. Per il significato di *kyklos* vedi anche *supra*, nt. 44.

⁷¹ *Orph. Hymn.* 63 Ricciardelli, vv. 6-7. Secondo JELAMO 2005, p. 79 "Dike e Dikaioyne si coappartengono, ma non dicono la stessa cosa: l'una dice la giustizia come dimensione dell'ordine e della legalità ed è connessa a *eunomia*; l'altra dice la giustizia come precetto etico".



Fig. 10 - Roma. Museo Archeologico di Villa Giulia. Sarcofago. Dettaglio.

rale, potrebbe invece identificarsi in Bios⁷², la vita dalla quale l'uomo è afflitto nel processo di espiazione della pena e dalla quale si libera con la morte⁷³. La ruota sarebbe quindi la metafora della vita definita, che ricorre ciclicamente nella catena metempsicotica, retta da *ananke*, che impone all'anima di trasmigrare da un corpo a un altro in un percorso catartico di vita, morte

⁷² MORENO 1981, pp. 317-318, figg. 1-5; IDEM 1990, n. 12, pp. 923, 926, lo identifica con Bios. GASPARRI 1972, pp. 103-104, tavv. II e IV, e IDEM 2013, pp. 205-206, lo interpreta invece quale Kairos. LE GLAY 1981, p. 401, vi riconosce Nemesis, ZACCARIA RUGGIU 2006, pp. 127-131, Aion. Vedi anche PETTENÒ 2004, pp. 108-111.

⁷³ La ruota è assimilata allo strumento di tortura che affligge, cfr. SIMPL. in *Aristot. Cael.* II 1, 284a14 (377 12 Heiberg) = F. 230 Kern = 348 Bernabé.

e rinascita paragonabile a un flusso, un *kyklos* appunto, secondo la valenza tecnica che il termine assume negli scritti orfici e pitagorici⁷⁴. Letta in chiave cairotica, identificherebbe l'occasione offerta, ovvero il ciclo della vita occorso nel quale l'uomo, attraverso l'iniziazione, interrompe la sequenza delle reincarnazioni, consentendo all'anima affrancata di ricongiungersi col divino⁷⁵. In questo senso la ruota poteva essere entrata a far parte delle rappresentazioni di Bios, come prodotto di specifiche credenze religiose, intercettando precocemente il Kairos, del quale riprende l'idea dell'appoggio e della precarietà nella postura⁷⁶.

Ammettendo questa lettura, si comprenderebbe meglio l'interpretazione di Neda Leipen che per il mosaico di Emesa aveva supposto che l'oggetto circolare tenuto in mano da Bios non fosse una *phiale*, ma una ruota. Le tessere del mosaico, ben conservato, relative alla superficie interna della *phiale*, sono infatti congruenti con il fondo del pavimento musivo e non col resto dell'oggetto⁷⁷; si tratterebbe quindi di oggetto *perforated*, una ruota. Tuttavia più che rappresentare la *iunx*, sorta di amuleto amoroso in grado di legare la persona amata a sé, secondo una tradizione già nota a Pindaro⁷⁸, rotel-

⁷⁴ ZUNTZ 1971, pp. 321-322; CASADIO 1991, pp. 119-155, in particolare 120-123, 135-137; FERRARI 2004, pp. 93-94; BERNABÉ PAJARES, JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2008, pp. 117-121.

⁷⁵ Cfr. il v. 5 della laminetta del IV secolo a. C., dal Timpone Piccolo di Thurii, al Museo Nazionale di Napoli, inv. 111625 = 32c Kern = A1 Zuntz = 4 A 65 Colli = F 488 Bernabé con ampio apparato critico. Vedi anche D. L. VIII 14.

⁷⁶ L'immagine doveva essere codificata: si ritrova in un sarcofago analogo conservato nella Villa Volterra ad Ariccia, cfr. GASPARRI 2013, pp. 201-220, in particolare fig. 7 per la figura col piede sulla ruota, mal conservata.

⁷⁷ LEIPEN 1969, p. 231. L'ipotesi può essere corroborata confrontando la serie di ruote decorative che compaiono copiose nei mosaici siriaci dove è evidente che gli intermezzi dei raggi sono prodotti utilizzando tessere cromaticamente differenti dagli altri elementi che costituiscono l'oggetto, a differenza di quanto accade per gli esempi di *phialai*, cfr. i mosaici provenienti dalle navate orientale e meridionale della Chiesa di Kaoussie ad Antiochia, datati al IV secolo, LEVI 1947, p. 424, tav. 113b, 114a. Al contrario, nella casa del "Buffet Supper" il colore uniforme delle tessere, coerente col piano della tavola su cui sono appoggiate, testimonia la forma piena delle *paterae* in argento rappresentate, LEVI 1947, p. 136, tav. 24a-b.

⁷⁸ In PIND. *Pyth.* IV 329-339, si tratta di un uccello, la tortilla (detto anche torcicollo per il particolare movimento del collo), legato con ali e zampe a una ruota. È un dono di Afrodite a Giasone per sedurre Medea.

la utilizzata da Eros come giocattolo, come suggerito da Leipen, l'oggetto potrebbe invece materializzare visivamente la vita che passa e che la società gaudente del tempo ambiva a trascorrere nel lusso. La *iunx* infatti è munita della cordicella necessaria per farla roteare e richiamare a sé, come appare su gemme e monili, che qui manca⁷⁹.

In conclusione, l'immagine di Kairos, metamorfizzata ben presto in Chronos/Cronos, se sul versante occidentale ha la sua principale declinazione in Occasio nella sua contaminazione con Fortuna Nemese, conclamata nei *Carmina Burana* dove Fortuna/Occasio è calva sull'occipite, con fronte *capillata*, inafferrabile, una volta trascorsa⁸⁰, su quello orientale assumerà i contorni di Bios.

In Bios, infatti, citando Kerenyi risuona la vita caratterizzata, conclusa, in cui il fluire vitale di ζωή, comune a tutti gli esseri viventi, può essere imprigionato in quello limitato dell'esistenza umana, e per questo è assimilabile a Chronos/Kairos. Come Chronos/Kairos, Bios è misurabile, ma in senso qualitativo: è la modalità di vivere⁸¹. In queste tarde testimonianze figurative il principio di autodeterminazione insito nel Kairos, esplicitato dall'assenza dell'emblematico gesto di toccare il piatto della bilancia nei rilievi, è ormai trascolorato verso una graduale, ma progressiva limitazione della responsabilità individuale.

L'immagine di Bios nelle vignette miniate si semplifica, spogliandosi degli attributi non funzionali. Rimane il nesso col fluire veloce dell'esistenza nella doppia ruota e la nudità che rappresenta una delle persistenze dell'immagine originaria, sopravvissuta nei secoli anche con sfumature diverse a eccezione di pochi esempi, rappresentati dalla lastra di Torcello dove la veste può essere stata imposta dal contesto sacro, e il rilievo copto che traduce nell'abito militare l'idea di Kairos malevolo, Occasio alla maniera di Ausonio, che non si offre volentieri ma si nasconde.

Se l'invito ad acciuffare il Kairos del bronzo era centrale nella concezione di Lisippo, Bios nella sua essenziale nudità va rifuggito. Il ribaltamento semantico è compiuto.

⁷⁹ Sulla *iunx* e le problematiche connesse, FARAONE 1999, pp. 55-69.

⁸⁰ *Carmina Burana* 16, 1, vv. 5-8, HILKA, SCHUMANN 1930, pp. 34-35.

⁸¹ KERÉNYI 2010, pp. 17-21. Cfr. *Etym. Magn.* s. v. βίος.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMIČ 1930 = M. ABRAMIČ, *Ein neues Kairos-Relief*, in *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 26, 1930, pp. 1-8.
- AGAZZI 2014 = M. AGAZZI, *Torcello medioevale, scultura e architettura*, in *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages* 20, 2014, pp. 817-829.
- ALTEKAMP 1988 = S. ALTEKAMP, *Zu den Statuenbeschreibungen des Kallistratos*, in *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie* 11, 1988, pp. 77-154.
- ANGOLD 1995 = M. ANGOLD, *Church and Society in Byzantium under the Comneni, 1081-1261*, Cambridge 1995.
- Aurea Roma 2000 = S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 aprile 2001)*, Roma 2000.
- AUSTIN, BASTIANINI 2002 = C. AUSTIN, G. BASTIANINI (edd.), *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia (Biblioteca classica, 3)*, Milano 2002.
- BÄBLER, NESSELRATH 2006 = B. BÄBLER, H. G. NESSELRATH, *Ars et Verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*, München-Leipzig 2006.
- BACCHIELLI 1993 = L. BACCHIELLI, *Pittura funeraria antica in Cirenaica*, in *Libyan Studies* 24, 1993, pp. 77-116.
- BALTY 1981 = J. BALTY, *La mosaïque antique au Proche-Orient, 1. Des origines à la Tétrarchie*, in H. TEMPORINI (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 2, 12, 2, *Principat*. 2. Teilband, *Künste*, Berlin-New York 1981, pp. 347-429.
- BALTY 1986 = J. CH. BALTY, s. v. *Bios*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 3, Zürich-München 1986, pp. 116-117.
- BARDILL 1997 = J. BARDILL, *The Palace of Lausus and Nearby Monuments in Constantinople. A Topographical Study*, in *American Journal of Archaeology* 101, 1997, pp. 67-95.
- BARRA BAGNASCO 1976-1977 = M. BARRA BAGNASCO, *Il rilievo torinese del Kairos*, in *Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti* 30, 1976-1977, pp. 12-18.
- BASSETT 2004 = S. BASSETT, *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, Cambridge-New York 2004.
- BENDALA GALÁN 1986 = M. BENDALA GALÁN, s. v. *Chronos*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 3, Zürich-München 1986, pp. 276-278.

- BENVENISTE 1940 = E. BENVENISTE, *Latin Tempus*, in *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à Alfred Ernout*, Paris 1940, pp. 11-16.
- BERNABÉ PAJARES, JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2008 = A. BERNABÉ PAJARES, A. I. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets, with an Iconographical Appendix by R. OLMOS and Illustrations by S. OLMOS*, Translated by M. CHASE (*Religions in the Graeco-Roman World*, 162), Leiden 2008.
- BEVILACQUA 1996 = A. M. BEVILACQUA, *Proposte per una ridiscussione cronologica su alcune importanti sculture torcellane*, in *Terra incognita* 1, 1996, pp. 41-65.
- BISSERA PENTCHEVA 2010 = V. BISSERA PENTCHEVA, *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park, Pennsylvania University Press 2010.
- BOGDANOVIČ 1968a = D. BOGDANOVIČ, *Jean Climaque dans la littérature byzantine et la littérature serbe ancienne*, Belgrade 1968, pp. 25-27.
- BOGDANOVIČ 1968b = D. BOGDANOVIČ, *Jovan Lestvičnik u vizantijskoj i staroj srpskoj književnosti*, Beograd 1968, pp. 147-174.
- BOURAS 1966 = CH. BOURAS, Ἀλληγορική παράσταση τοῦ Βίου-Καιροῦ σὲ μιὰ μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία στὴ Χίο, in *Archaiologikon Deltion* 21, 1966, pp. 26-34.
- BRAOUNOU PIETSCH 2010 = E. BRAOUNOU PIETSCH, *Beseelte Bilder. Epigramme des Manuel Philes auf bildliche Darstellungen*, Wien 2010 (*Veröffentlichungen zur Byzanzforschung*, 26).
- BRODKA 2010 = D. BRODKA, *Zu Kairos-Vorstellung bei Evagrius Scholasticus*, in U. ROBERTO, L. MECELLA (edd.), *Dalla storiografia ellenistica alla storiografia tardo-antica. Aspetti, problemi, prospettive. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 23-25 ottobre 2008)*, Soveria Mannelli 2010, pp. 265-277.
- BUCHYAL, BELTING 1978 = H. BUCHTHAL, H. BELTING, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantium Book Illumination and Calligraphy* (*Dumbarton Oaks Studies*, 16), Washington 1978.
- CAMBI 1988 = N. CAMBI, *The Relief of Kairos from Trogir (Dalmatia)*, in Πρακτικά του III Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας (Αθήνα, 4-10 Σεπτεμβρίου 1983), 3, Αθήνα 1988, pp. 37-41.
- CAMPBELL 1988 = S. CAMPBELL, *The Mosaics of Antioch*, Toronto 1988.
- CARINCI 1985-1986 = F. CARINCI, *Eros e Anteros. Alcune osservazioni a proposito di un rilievo della Galleria Colonna*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* 8-9, 1985-1986, pp. 63-109.

- CASADIO 1991 = G. CASADIO, *La metempsychosi tra Orfeo e Pitagora*, in PH. BORGEAUD (ed.), *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève 1991 (*Recherches et rencontres. Publications de la Faculté des lettres de Genève*, 3), pp. 119-155.
- CATTANEO 1890 = R. CATTANEO, *Storia architettonica di San Marco*, in *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, Venezia 1890, pp. 99-197.
- CHESNUT 1977 = G. F. CHESNUT, *The First Christian Histories: Eusebius, Socrates, Sozomen, Theodoret and Evagrius*, Paris 1977.
- CHRYSSAVGIS, D'AYALA VALVA 2005 = J. CHRYSSAVGIS, L. D'AYALA VALVA (edd.), *La Scala di Giovanni Climaco, introduzione di J. CHRYSSAVGIS*, Magnano 2005.
- CONCA 1994 = F. CONCA, *Il Romanzo bizantino del XII secolo*, Torino 1994.
- COOK 1925 = A. B. COOK, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, 2, *Zeus God of the Dark Sky (Thunder and Lightning). Appendixes and Index*, Cambridge 1925.
- CORRIGAN 1996 = K. CORRIGAN, *Constantine's Problems. The Making of the Heavenly Ladder of John Climacus, Vat. gr. 394*, in *Word & Image* 12, 1996, pp. 61-93, figg. 1-24.
- CREISSEN 2010 = TH. CREISSEN, *La clôture de chœur de la cathédrale de Torcello, in Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge, sous la direction d'A. BAUD*, Lyon 2010 (*Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée*, 53), pp. 115-132.
- CURTIUS 1875 = E. CURTIUS, *Die Darstellungen des Kairos*, in *Archaeologischer Anzeiger* 33, 1875, pp. 1-8.
- D'AIUTO 1997 = F. D'AIUTO, *Su alcuni copisti di codici miniati mediobizantini*, in *Byzantion* 67, 1997, pp. 5-59.
- DARROUZÈS 1988 = J. DARROUZÈS, *L'éloge de Nicolas III par Nicolas Mouzalon*, in *Revue des Études Byzantines* 46, 1988, pp. 5-53.
- DE NICOLA 1908 = G. DE NICOLA, *Sarcofago con motivi della Nekyia di Polignoto*, in *Bollettino d'arte* 2, 3, 1908, pp. 88-91.
- DEGANI 2001 = E. DEGANI, ΑΙΩΝ, Bologna 2001 (*Eikasmos, Quaderni bolognesi di filologia classica*, 5).
- DUNBABIN 1999 = K. M. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press 1999.
- FARAONE 1999 = CH. A. FARAONE, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge 1999.
- FERRARI 2004 = F. FERRARI, *Sotto il velame. Le formule misteriche nelle lamine del Timpone Piccolo di Thurii*, in *Studi Classici e Orientali* 50, 2004, pp. 89-105.
- FERRERO 1955 = L. FERRERO, *Storia del pitagorismo nel mondo romano (dalle origini alla fine della Repubblica)*, Torino 1955.
- FURTWÄNGLER 1896 = A. FURTWÄNGLER, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin 1896.

- FURTWÄNGLER 1900 = A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*, Leipzig 1900.
- GASPARRI 1972 = C. GASPARRI, *Il sarcofago romano di Villa Giulia*, in *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* 27, 1972, pp. 95-139.
- GASPARRI 2013 = C. GASPARRI, *Un nuovo sarcofago con Nekyia tipo Villa Giulia*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 119, 2013, pp. 201-220.
- GIGANTE LANZARA 2006 = V. GIGANTE LANZARA, *Kairòs*, in *La Parola del Passato, Rivista di Studi Antichi* 61, fasc. 350, 2006, pp. 338-344.
- GLAY 1981 = M. LE GLAY, s. v. *Aion*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 1, Zürich-München 1981, pp. 409-411.
- GRABAR 1976 = A. GRABAR, *Sculptures byzantines du Moyen Âge. II. XI^e-XIV^e siècle*, Paris 1976.
- GREIFENHAGEN 1935 = A. GREIFENHAGEN, *Zum Saturnglauben*, in *Die Antike, Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums* 11, 1935, pp. 67-84.
- GUBERTI BASSET 2000 = S. GUBERTI BASSET, *Excelling Offering: the Lausus Collection in Constantinople*, in *The Art Bulletin* 88, 2000, pp. 6-25.
- HILKA, SCHUMANN 1930 = A. HILKA, O. SCHUMANN, *Carmina Burana*, 1.1, mit Benutzung der Vorarbeiten W. MEYERS, kritisch herausgegeben von A. HILKA und O. SCHUMANN, Heidelberg 1930.
- HOEPFNER, SCHWANDNER 1994 = W. HOEPFNER, E. L. SCHWANDNER, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland. Ausgabe 2*, München 1994 (*Wohnen in der klassischen Polis*, 1).
- HORNUM 1993 = M. B. HORNUM, *Nemesis, the Roman State and the Games*, Leiden-New York 1993.
- JEFFREYS 1984 = E. JEFFREYS, *Western Infiltration of the Byzantine Aristocracy. Some Suggestions*, in M. ANGOLD (ed.), *The Byzantine Aristocracy, IX to XIII Centuries*, Oxford 1984 (*BAR International Series*, 221), pp. 202-210.
- JEFFREYS, JEFFREYS 1994 = M. JEFFREYS, E. JEFFREYS, *Who was Eirene Sevastokratorissa?*, in *Byzantion* 64, 1994, pp. 40-68.
- JELLAMO 2005 = A. JELLAMO, *Il cammino di Dike. L'idea di giustizia da Omero a Eschilo*, Roma 2005.
- KAY 2001 = N. M. KAY, *Ausonius: Epigrams. Text with Introduction and Commentary*, London 2001.
- KERÉNYI 2010 = K. KERÉNYI, *Dioniso, archetipo della vita indistruttibile*, Milano 2010 (trad. it.).

- KLEMENTA 2001 = S. KLEMENTA, *Vom bequemen Luxusdasein zur vergänglichen Lebenszeit: die Personifikation des Bios*, in G. BRANDS et alii (edd.), *Rom und die Provinzen. Gedenkschrift für Hanns Gabelmann*, Mainz am Rhein 2001, pp. 209-214.
- KONDOLEON 2000 = CH. KONDOLEON, *Antioch. The Lost Ancient City*, Princeton 2000.
- LEIPEN 1969 = N. LEIPEN, *A New Mosaic in the Royal Ontario Museum*, in *Archaeology* 22, 1969, p. 231.
- LEVI 1923 = D. LEVI, *Il KAIPOΣ attraverso la letteratura greca*, in *Rendiconti della reale Accademia Nazionale dei Lincei* 32, 1923, pp. 260-281.
- LEVI 1944 = D. LEVI, *Aion*, in *Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 13, 1944, pp. 269-314.
- LEVI 1947 = D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton-London 1947.
- LISIPPO 1995 = *Lisippo, L'arte e la fortuna, progetto di P. MORENO. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 aprile – 3 luglio 1995)*, Milano 1995.
- LUZZATTO 1998 = M. J. LUZZATTO, *Leggere i classici nella biblioteca imperiale: note tzetziiane su antichi codici*, in *Quaderni di Storia* 48, 1998, pp. 69-86.
- MAGDALINO 1993 = P. MAGDALINO, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge 1993.
- MAGUIRE 1974 = H. MAGUIRE, *Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art*, in *Dumbarton Oaks Papers* 28, 1974, pp. 111-140.
- MALTOMINI 2005 = F. MALTOMINI, *Due testimonianze trascurate dell'epigramma di Posidippo sul Kairos (Plan 275; Posidippus 142 A.-B.; XIX G.-P.)*, in *Rivista di filologia e d'istruzione classica* 133, 2005, pp. 283-306.
- MANGO, VICKERS, FRANCIS 1992 = C. MANGO, M. VICKERS, E. D. FRANCIS, *The Palace of Lausus at Constantinople and its Collection of Ancient Statues*, in *Journal of the History of Collections* 4, 1992, pp. 89-98.
- MARABA CHATZENIKOLAOU 1980-1981 = A. MARABA CHATZENIKOLAOU, *Παραστάσεις του Πατριάρχη Νικολάου Γ' του Γραμματικού σε μικρογραφίες χειρογράφων (πίν. 27-30)*, in *To Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 10, 1980-1981, pp. 147-158.
- MARTIN 1954 = J. R. MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.
- MARTINDALE 1980 = J. R. MARTINDALE, *The Prosopography of the Later Roman Empire*, II, 395-527 A. D., Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sidney 1980.
- MATTIACCI 2011 = S. MATTIACCI, *Da 'Kairos' a 'Occasio': un percorso tra letteratura e iconografia*, in L. CRISTANTE, S. RAVALICO (edd.), *Il calamo della memoria. Riuso*

- di testi e mestiere letterario nella tarda antichità, 4, Trieste 2011 (*Polymnia* 11), pp. 127-154.
- MORENO 1974 = P. MORENO, *Lisippo*, Bari 1974 (*Storia e civiltà*, 11).
- MORENO 1981 = P. MORENO, *Modelli lisippeï nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea*, in *L'art decoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat, Table ronde (Rome, 10-11 mars 1979)*, organisée par École Française de Rome, Rome 1981 (*Collection de l'École Française de Rome*, 55), pp. 173-206, 316-317, figg. 1-5.
- MORENO 1987 = P. MORENO, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987.
- MORENO 1990 = P. MORENO, s. v. *Kairós*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 5, Zürich-München 1990, pp. 920-926.
- MOREY 1938 = CH. R. MOREY, *The Mosaics of Antioch*, London-New York 1938.
- MULLET 1984 = M. MULLET, *Aristocracy and Patronage in the Literary Circles of Commenian Constantinople*, in M. ANGOLD (ed.), *The Byzantine Aristocracy, IX to XIII Centuries*, Oxford 1984 (*BAR International Series*, 221), pp. 173-201.
- MUÑOZ 1904 = A. MUÑOZ, *Le rappresentazioni allegoriche della vita nell'arte bizantina*, in *L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte Medievale e Moderna* 7, 1904, pp. 130-145.
- MUÑOZ 1906 = A. MUÑOZ, *Rappresentazioni allegoriche della “Vita” nell'arte bizantina*, in *L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte Medievale e Moderna* 9, 1906, pp. 212-216.
- MUSO 1994a = L. MUSO, s. v. *AION*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Secondo Supplemento*, 1, Roma 1994, pp. 134-142.
- MUSO 1994b = L. MUSO, s. v. *BIOS*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Secondo Supplemento*, 1, Roma 1994, pp. 695-696.
- MYLONAS 1984 = G. MYLONAS, Ἀνασκαφαί. Ῥαμνοῦς, in *Ergon tēs Archaïologikēs Hetaireias*, 1984, pp. 53-55.
- NAZZI 2008 = L. NAZZI, *Amboni e recinzioni presbiteriali in area altoadriatica tra VI e XIII secolo*, Tesi di dottorato, Padova 2008.
- NAZZI 2009 = L. NAZZI, *Amboni nell'area altoadriatica tra VI e XIII secolo*, Pasian di Prato 2009.
- NILSSON 2005 = I. NILSSON, *Narrating Images in Byzantine Literature. The Ekphra-seis of Konstantinos Manasses*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 55, 2005, pp. 121-146.
- ONIAN 1954 = R. B. ONIAN, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate. New Interpretations of Greek, Roman, and Kindred Evidence, also of Some Basic Jewish and Christian Beliefs*, Cambridge 1954 (2a ed.).

- PAOLOZZI STROZZI, SCHWARZENBERG 1991 = B. PAOLOZZI STROZZI, E. SCHWARZENBERG, *Un Kairos mediceo*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 35, 1991, pp. 307-316.
- PARRINELLO 2007 = M. R. PARRINELLO, *La Scala del Paradiso*, Milano 2007.
- PETTENÒ 2004 = E. PETTENÒ, *Cruciamenta Acherunti. I dannati nell'Ade romano: una proposta interpretativa*, Roma 2004.
- POLACCO 1976 = R. POLACCO, *Sculture paleocristiane e altomedioevali di Torcello*, Treviso 1976 (*Collezioni e Musei Archeologici del Veneto*, 6).
- POLACCO 1981 = R. POLACCO, *Considerazioni sulle sculture di Torcello nel contesto della problematica delle origini di Venezia. I plutei di Kairòs e Issione*, in *Le origini di Venezia: problemi, esperienze, proposte. Symposium italo-polacco (Venezia, 28-29 febbraio - 1-2 marzo 1980)*, Venezia 1981, pp. 133-142.
- POLACCO 1984 = R. POLACCO, *La cattedrale di Torcello*, Venezia-Treviso 1984.
- POLITO 1992 = E. POLITO, s. v. *Metanoia*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 6, Zürich-München 1992, pp. 561-562.
- PORDOMINGO 2012 = F. PORDOMINGO, *L'épigramme de Posidippe sur la statue de Kairos*, *AP XVI (Plan.)* 275. *Image, texte, réalité*, in *Philologus, Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption* 156, 2012, pp. 17-33.
- PREACCO 2004 = M. C. PREACCO, *Fragment of Sarcophagus with Kairos*, in N. KALTASAS (ed.), *AGON. Catalogo della mostra*, Athens 2004, n. 6, pp. 100-101.
- RICCIARDELLI 2000 = G. RICCIARDELLI, *Inni orfici*, Milano 2000.
- RICHTER 1897 = J. P. RICHTER, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte: ausgewählte Texte über die Kirchen, Klöster, Paläste, Staatsgebäude und andere Bauten von Konstantinopel*, Wien 1897.
- RIGO 2002 = A. RIGO, *Giovanni Climaco a Bisanzio*, in S. CHIALÀ, L. CREMASCHI E I MONACI DI BOSE (edd.), *Giovanni Climaco e il Sinai. Atti del IX Convegno ecumenico di spiritualità ortodossa, sezione bizantina (Bose, 16-18 settembre 2001)*, Magnano 2002, pp. 195-205.
- ŠEVČENKO 1978 = I. ŠEVČENKO, *Storia letteraria*, in *La civiltà bizantina dal XII al XV secolo. Aspetti e problemi*, Bari 1978, pp. 111-118.
- ŠEVČENKO 2006 = N. P. ŠEVČENKO, *Spiritual Progression in the Canon Tables of the Melbourne Gospels*, in J. BURKE et alii (edd.), *Byzantine Narrative. Papers in Honour of Roger Scott*, Melbourne 2006, pp. 334-344.
- SOLIMANO 1998 = G. SOLIMANO, *Fedro 5, 8*, in *Favolisti latini medievali e umanistici*, 7, Genova 1998, pp. 195-245.
- SPATHARKIS 1981 = I. SPATHARAKIS, *Corpus of dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, Leiden 1981.
- STRZYGOWSKI 1904 = J. STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst*, Vienne 1904.

- SUIĆ 1954-1957 = M. SUIĆ, *Novo o Kairosu, Du nouveau sur Kairos*, in *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* 56-59, 1954-1957, pp. 1-5.
- The Oxford Dictionary of Byzantium* = P. ALEXANDER KAZHDAN *et alii* (edd.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford 1991.
- TIGLER 2009 = G. TIGLER, *Cronologia e tendenze stilistiche della prima scultura veneziana*, in G. CATTANEO, G. GENTILI (edd.), *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente (Venezia, Museo Diocesano, 29 agosto 2009 – 10 gennaio 2010)*, Treviso 2009, pp. 132-147.
- TOSO 2007 = S. TOSO, *Fabulae graecae. Miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.* Roma 2007.
- TRÉDÉ 1992 = M. TRÉDÉ, *Kairos. L'à-propos et l'occasion (le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV^e siècle avant J. C.)*, Paris 1992.
- TREVISAN 2008 = G. TREVISAN, *Santa Maria Assunta e Santa Fosca a Torcello*, in F. ZULIANI (ed.), *Veneto romanico*, Milano 2008, pp. 66-89.
- TREVISAN 2012 = G. TREVISAN, *Il rinnovamento architettonico degli edifici religiosi a Torcello, Aquileia e Venezia nella prima metà del secolo XI*, in G. M. CANTARELLA, A. CALZONA (edd.), *La Reliquia del Sangue di Cristo. Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, Mantova 2012, pp. 479-504.
- VALENZANO 2009 = G. VALENZANO, *L'architettura ecclesiastica* in J. SCHULZ (ed.), *Storia dell'architettura del Veneto. L'altomedioevo e il romanico, fotografie di F. ROMANO*, Venezia 2009, pp. 90-193.
- VON LEYDEN 1964 = W. VON LEYDEN, *Time, Number and Eternity*, in *Philosophical Quarterly* 14, 1964, pp. 35-44.
- WALTER 1923 = O. WALTER, *Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolismuseum in Athen*, Wien 1923.
- WILAMOWITZ MÖELLENDORFF 1880 = U. WILAMOWITZ MÖELLENDORFF, *Excursus zu Euripides Medea*, in *Hermes* 15, 1880, pp. 506-510.
- WILSON 1975 = N. G. WILSON, *Books and Readers in Byzantium*, in *Byzantine Books and Bookmen*, in C. MANGO, I. ŠEVČENKO (edd.), Washington 1975 (*Dumbarton Oaks Colloquium* 1971).
- WOLF, DE GIORGI 2009 = G. WOLF, M. DE GIORGI, *I tempi e lo spazio delle immagini*, in G. CAPUTO, G. GENTILI (edd.), *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente (Venezia, Museo Diocesano, 29 agosto 2009 – 10 gennaio 2010)*, Treviso 2009, pp. 148-161.
- WOLKENHAUER 2006 = A. WOLKENHAUER, *Gastmahl der Zeiten und Gastmahl des Lebens: Zur Bildlichkeit der Zeit und einem spätantiken Mosaik aus Antiochia*, in *Millennium* 3, 2006, pp. 105-123.

- ZACCARIA RUGGIU 2003 = A. ZACCARIA RUGGIU, *Il mosaico di Antiochia con Aion e i Chronoi a banchetto*, in CH. M. TERNES *et alii* (edd.), *Ancient Roman Mosaics. Paths Through the Classical Mind. Acta of the Conference (Luxembourg, March 2000)*, Trier-Luxembourg 2003, pp. 73-108.
- ZACCARIA RUGGIU 2006 = A. ZACCARIA RUGGIU, *Le forme del tempo: Aion, Chronos, Kairos*, Padova 2006 (*Ricerche*, 41).
- ZULIANI 1994 = F. ZULIANI, *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in R. PALLUCCHINI (ed.), *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, Roma 1994, pp. 21-144.
- ZUNTZ 1981 = G. ZUNTZ, *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*, Oxford 1971.

L'ICONOGRAFIA DI DANIELE FRA I LEONI “ALLARGATA”

Rapporti fra arti minori e maggiori

RAFFAELLA GIULIANI

Come è noto a tutti, l'iconografia di Daniele fra i leoni fu una delle più emblematiche della prima arte cristiana, il cui schema, dalla forte valenza araldica, si manterrà sostanzialmente uguale in tutta la sua parabola evolutiva¹. I principali repertori e dizionari di iconografia cristiana – anche in anni recenti – hanno adeguatamente messo a fuoco da un lato i ricchi presupposti scritturistici – in ambito ebraico-rabbinico e cristiano – e patristici dell'episodio, dall'altro la sua fortuna iconografica, che si riversò in numerosi rivoli, principalmente nella scultura funeraria, e nelle cosiddette arti minori².

È possibile affermare che Daniele, assieme a poche altre immagini della prima arte cristiana, il Buon Pastore e l'Orante, per citarne due tra le più salienti, costituirà uno dei perni iconici dell'immaginario cristiano, al punto che la sua effigie viene annoverata tra i *symbola* di Costantino, come attesta

¹ Spunti per una possibile ispirazione dell'iconografia di Daniele fra i leoni si possono individuare nel grande magma delle iconografie dell'estremo e vicino Oriente, dell'Egitto, del bacino mediterraneo: per es. nella figura di Gilgamesh che abbatte i leoni e poi li tiene afferrati per la coda (GARBINI 1960, p. 896), nella figura del dio ctonio egizio Bes (STRAZZULLA 1990, fig. 33), nella scena della lotta degli arimaspi contro i grifoni (cfr. rilievo d'età ellenistica del Museo Archeologico Nazionale di Atene, inv. n. 1487: KALTSAS 2002, n. 557, p. 266; per l'interpretazione della scena come lotta degli arimaspi contro i grifoni: GARCIA Y BELLIDO 1951, pp. 62-63, con altri confronti dai rilievi delle statue loriccate).

² LECLERCQ 1920; DANIELLOU 1957; MINASI 2000; VANYÓ, SANTAGATA 2006.

Eusebio di Cesarea nella biografia dell'imperatore: "Nelle fontane collocate al centro delle piazze avresti potuto piuttosto ammirare le statue del Buon Pastore, ben note a quanti si lasciano guidare dalle Sacre Scritture, e Daniele con i leoni, la cui immagine, foggiate in bronzo, era resa splendente da lamine dorate"³.

A testimonianza della sua forza iconica e profilattica, l'immagine di Daniele compare, ad esempio, su numerosi sigilli, pendagli in pasta

vitrea, castoni⁴: in particolare, un anello del British Museum incornicia, insieme alla nave di Giona, proprio i due *symbola* preferiti da Costantino (fig. 1)⁵.

La scena del profeta tra i leoni era sinteticamente allusiva delle due condanne *ad bestias* subite da Daniele per il suo rifiuto di idolatrare le divinità babilonesi (*Dn* 6, 11-25; 14, 31-42), illustrate dal racconto biblico in due momenti diversi e successivi. Il Libro di Daniele, interamente improntato ad una prospettiva apocalittica, benché si presenti come scritto in Babilonia, al tempo dei re babilonesi e persiani Nabucodonosor, Dario e Ciro, in realtà fu composto al tempo della persecuzione di Antioco IV Epifane, e ben rispecchia il clima di quell'epoca, che richiese molte testimonianze di fede, tra cui quella celebre dei cosiddetti fratelli Maccabei⁶.



Fig. 1 - Londra. British Museum. Anello in sardonica e oro, recante incisi da destra a sinistra: Daniele fra i leoni, Buon Pastore e Giona (Foto cortesia British Museum).

³ Eus., *v. C.* 3, 49, in *GCS* 1, p. 98; per la traduzione qui citata cfr. TARTAGLIA 1984, p. 148.

⁴ SPIER 2007, nn. 424-427, pp. 68-69, tavv. 50-51. Non dissimile è la valenza iconica dell'immagine di Daniele fra i leoni, eccezionalmente in tunichetta manicata e gambali, entro un clipeo posto al centro di un sarcofago strigilato della chiesa di S. Maria *foris portam* a Lucca (*Repertorium* 2, n. 91, p. 29, tav. 28, 1,4).

⁵ Brit. Mus. Nr. 1856.0425.10; DALTON 1901, p. 25; DALTON 1915, p. 526; SPIER 2007, n. 428, p. 69, tav. 51.

⁶ CAPELLI 2008, p. 286. Sulla fortuna del Libro di Daniele nell'arte paleocristiana, di recente: CASCIANELLI 2010.

Sia nella letteratura ebraica, sia in quella cristiana, viene messo in evidenza in Daniele il prototipo dell'uomo giusto messo alla prova e condannato dai malvagi, ma salvato dalla sua fede in Dio, come recita la Lettera di Clemente ai Corinti⁷. La vicenda di Daniele era inoltre ricca di risvolti escatologici: la fossa-tomba da cui il profeta esce indenne, rimanda alla resurrezione dalla morte del fedele ed è una chiara prefigurazione della vittoria di Cristo sulle "porte dell'inferno", come afferma Origene, preso dall'impeto apologetico, nel *Contra Celsum*⁸. Anche il leone sottolinea questo aspetto, tanto che nella narrativa agiografica il leone ebbe spesso una funzione di necropompo, come accade nelle vite di S. Antonio Abate e di S. Maria Egiziaca⁹. Di qui la rappresentazione valse come archetipica del martire cristiano, destinato alla salvezza, come ricorda Cipriano nel *De lapsis*: "*Quid gloriosius Daniehele, quid ad facienda martyria in fidei firmitate robustius?*"¹⁰.

Ma il semplice schema del profeta nel *lacus leonis*, di singolare fortuna e vitalità, si arricchisce, specie nella plastica funeraria, anche dell'episodio del pasto miracoloso durante la seconda condanna *ad bestias*, quando il profeta giudeo Abacuc venne prelevato per i capelli da un angelo del Signore, e condotto in volo presso Daniele, per sfamarlo con del pane, evidente allusione al sacramento salvifico dell'eucaristia. Quindi al simbolismo più specificamente funerario della scena, legato al concetto della resurrezione che attende i giusti, se ne aggiunge uno più specificamente sacramentale, strettamente connesso all'eucaristia. L'aspetto sacramentale della vicenda e la funzione di ministro del sacramento svolta da Abacuc viene messo bene in evidenza da Prudenzio, nell'*Himnus post cibum*, il quarto del *Cathemerinon*¹¹.

La letteratura scientifica ha ampiamente illustrato l'iconografia del pasto salvifico di Daniele, in quanto la scena, come vedremo, prevede un ventaglio di declinazioni con più protagonisti – alcuni comprimari, altri piuttosto comparse – rispetto alla versione ternaria e araldica più conosciuta. Si può ritenere ancora fondamentale, per ricchezza di spunti e completezza, l'ana-

⁷ 1 Clem. 45, 6-8, in *Testi Patristici* 5, pp. 78-79.

⁸ OR., *Cels.* 7, 57, in *SC* 150, pp. 146-149.

⁹ CHIAPPORI 1996, p. 635; SAUGET 1967, p. 984; sul leone: CICCARESE 2007, pp. 11-48; TESTINI 1985, pp. 1146-1150; sul leone come demone della morte: POST 1982, pp. 162-166.

¹⁰ CYPR., *De laps.* 19, in *CCL* 3, p. 232.

¹¹ PRUD., *Cath.* IV, vv. 70-72, in *CCh* 126, p. 21.



Fig. 2 - Ravenna. Museo Arcivescovile. Capsella di marmo detta dei Ss. Quirico e Giullitta. Lato raffigurante Daniele fra i leoni e Abacuc che reca il pasto salvifico (da *Museo Arcivescovile Ravenna*, p. 89).

lisi di Myla Perraymond su Abacuc e il cibo soterico, comparsa nella rivista *Studi e materiali di storia delle religioni* nel 1992¹². In generale gli studiosi sembrano essere concordi nell'attribuire una cronologia seriore alla nascita e allo sviluppo dell'iconografia allargata di Daniele, rispetto alla versione più essenziale. In effetti, quanto allo sviluppo, questo è senz'altro vero, perché essa sarà molto apprezzata nelle testimonianze del periodo tardo antico e altomedievale, tanto in oriente quanto in occidente¹³ (fig. 2), sia nell'ogget-

¹² PERRAYMOND 1992; PERRAYMOND 2000; CALCAGNINI 2006.

¹³ Una rassegna molto dettagliata di tutte le testimonianze della cultura artistica in LECCLERCQ 1920, coll. 224-247 (ove però elenca anche le scene con il solo Daniele fra i leoni). Esempi notevoli di influenza bizantina ne sono la capsella ravennate dei Ss. Quirico e Giullitta (*Museo Arcivescovile Ravenna* 2011, pp. 88-92), datata al V secolo, qui a fig. 2, e il rilievo di parapetto proveniente da Thasos e conservato presso il Museo Archeologico di Istanbul, n. inv. 2157 T, datato alla prima metà del VI secolo (FIRATLI 1990, n. 306, p. 154-155, tav. 94; PASINLI 2009, n. 109, p. 119). Un gruppo di testimonianze particolari, provenienti soprattutto dall'area orientale, è quello costituito dalle mense decorate a rilievo (DRESKEN WEILAND 1991, Kat. 8, pp. 151-155, fig. 146; Kat. Z4, fig. 49; Kat. K9, fig. 45).



Fig. 3 - Roma. Museo dell'Alto Medio Evo. Pisside in avorio. Parte raffigurante Daniele fra i leoni (Foto cortesia MAME).

tistica di lusso, su cui si tornerà più avanti¹⁴ (fig. 3), sia in quella funzionale¹⁵. Tuttavia, per quanto riguarda la scultura funeraria, la materia era stata am-

¹⁴ Notevole spazio viene dato al pasto salvifico in un gruppo di quattro pissidi in avorio datate al VI secolo, prodotte probabilmente tutte in area culturale alessandrino-bizantina: 1) Museo di Treviri (VOLBACH 1976, n. 162, p. 105, tav. 82); 2) Roma, Museo dell'Alto Medioevo, proveniente da una tomba longobarda di Nocera Umbra, qui a fig. 3 (VOLBACH 1976, n. 164, p. 106, tav. 83); 3) British Museum, già nella collezione Garthe di Colonia, qui a fig. 9 (VOLBACH 1976, n. 167, p. 107, tav. 85); 4) Dumbarton Oaks Collection di Washington (VOLBACH 1976, n. 168, p. 107, tav. 85, ma migliore la documentazione fotografica in WEITZMANN 1972, tavv. XVI-XVII). Tra gli oggetti di lusso si può annoverare anche il pettine del Louvre, proveniente da Bona, Algeria (VOLBACH 1976, n. 203, p. 122, tav. 98). Per quanto riguarda gli oggetti in vetro, un prodotto molto raffinato è il bicchiere frammentario dell'Antiquarium Comunale, datato alla prima metà del IV sec. (PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1988).

¹⁵ In particolare, esiste un gruppo ben noto di lucerne africane, il cui disco è decorato dalla scena di Daniele fra i leoni, con il profeta che gli porge il cibo e l'angelo: ENNABLI 1976, nn. 32-42; FIOCCHI NICOLAI 1988, p. 46, fig. 13 (esemplare rinvenuto a Tarquinia); LYON CAEN, HOFF 1986, n. 45, p. 101; DALTON 1901, p. 720.

pivamente – e precocemente – elaborata già sui sarcofagi¹⁶. Gli esempi più antichi, ascrivibili al primo venticinquennio del IV secolo¹⁷, sono quasi sempre di ambito romano¹⁸, ma nel secondo venticinquennio del IV la tematica si incrementa ulteriormente, oltre che a Roma, in ambiente italico, gallico ed iberico¹⁹, per rarefarsi estremamente nella seconda parte del secolo, come può ben evidenziarsi nell'allegata tabella²⁰ (fig. 4). La scena si presenta sui sarcofagi in numerose varianti: se l'elemento stabile appare Daniele nudo²¹, in atteggiamento orante, fra i leoni, maggiore varietà si ha nelle figure del profeta Abacuc²² e dell'angelo, sia per quanto riguarda la disposizione preferenziale²³, sia per quanto riguarda l'abbigliamento e le fattezze del volto, ora giovanile e imberbe, ora più maturo e barbato²⁴.

¹⁶ WILPERT, *Sarcofagi* 2, pp. 257-258.

¹⁷ *Repertorium* 1, nn. 16, 39, 144, 304, 364, 488, 623; *Repertorium* 2, n. 12 (esempio del Camposanto di Pisa, ascrivibile comunque a officina romana).

¹⁸ SOTOMAYOR 1975, n. 8: il sarcofago del Museo Arqueológico Provincial di Cordova si data al 315-320.

¹⁹ *Repertorium* 1, nn. 23, 26, 42, 43, 44, 45, 135, 452; *Repertorium* 3, nn. 40, 41, 171; SOTOMAYOR 1975, n. 17; ARBEITER 1994, pp. 5-7.

²⁰ Oltre al celeberrimo sarcofago di Giunio Basso, datato dall'iscrizione al 359 (*Repertorium* 1, n. 680), si ricordano, ancora per il terzo venticinquennio del IV secolo, *Repertorium* 2, n. 248, e per l'ultimo venticinquennio, *Repertorium* 2, nn. 153, 223.

²¹ Nei sarcofagi si preferisce valorizzare la plasticità del corpo nudo di Daniele, che ne potenzia la valenza eroica: solo due i casi di Daniele vestito sui sarcofagi, in un frammento napoletano, con tunica lunga, e nel già citato esempio di Lucca, ove è in tunica corta e gambali (*Repertorium* 2, nn. 6, 91; *supra* nt. 4). Si tratta in entrambi i casi di scene limitate alla sola situazione del *lacus leonis*.

²² In alcuni casi l'iconografia è molto essenziale, limitandosi, soprattutto sui fianchi dei sarcofagi, alle sole figure di Daniele e di Abacuc con il pasto salvifico: *Repertorium* 1, nn. 23, 26, 45; *Repertorium* 2, n. 248; *Repertorium* 3, n. 41.

²³ Nella maggioranza dei casi, Abacuc porge il piatto del cibo, quasi sempre del pane (ecceetto *Repertorium* 3, n. 40, ove compare il pesce, con evidente riferimento cristologico), alla sinistra di Daniele e cioè a destra di chi guarda: *Repertorium* 1, nn. 23, 42, 43, 135, 304, 364, 488; *Repertorium* 2, nn. 153, 223; *Repertorium* 3, n. 40; Sotomayor 1975, nn. 8, 17. Laddove lo spazio disponibile lo consenta, la legge della simmetria preferisce collocare la figura dell'angelo dalla parte opposta a quella di Abacuc, rispetto a Daniele.

²⁴ Generalmente il profeta Abacuc è abbigliato in tunica corta cinta e con le gambe strette da gambali. L'angelo, sempre aptero (GIULIANI 2000, p. 107), spesso barbato, ad indicarne la maturità, è generalmente in tunica lunga e pallio.

	300-325	325-350	350-375	375-400
1	<i>Repertorium</i> 1, n. 16	<i>Repertorium</i> 1, n. 23	<i>Repertorium</i> 1, n. 680	<i>Repertorium</i> 2, n. 153
2	<i>Repertorium</i> 1, n. 39	<i>Repertorium</i> 1, n. 26	<i>Repertorium</i> 2, n. 248	<i>Repertorium</i> 2, n. 223
3	<i>Repertorium</i> 1, n. 144	<i>Repertorium</i> 1, n. 42		
4	<i>Repertorium</i> 1, n. 304	<i>Repertorium</i> 1, n. 43		
5	<i>Repertorium</i> 1, n. 364	<i>Repertorium</i> 1, n. 44		
6	<i>Repertorium</i> 1, n. 488	<i>Repertorium</i> 1, n. 45		
7	<i>Repertorium</i> 1, n. 623	<i>Repertorium</i> 1, n. 135		
8	<i>Repertorium</i> 2, n. 12	<i>Repertorium</i> 1, n. 452		
9	SOTOMAYOR 1975, n. 8	<i>Repertorium</i> 3, n. 40		
10	SOTOMAYOR 1975, n. 23	<i>Repertorium</i> 3, n. 41		
11		<i>Repertorium</i> 3, n. 171		
12		SOTOMAYOR 1975, n. 17		
Totale	10	12	2	2

Fig. 4 - Tabella con suddivisione cronologica dei sarcofagi in cui compare la scena del pasto salvifico del profeta Daniele.

La comparsa nella scultura funeraria della versione più articolata del racconto di Daniele è stata spiegata con una supposta maggiore disponibilità da parte del repertorio figurativo dei sarcofagi ad accogliere iconografie meno essenziali²⁵. A parere di chi scrive, a questo argomento si può aggiungere che l'iconografia allargata si prestava meglio rispetto a quella basilare, dallo schema trilatero, a inserirsi nel serrato ritmo decorativo della fronte del sarcofago romano, affollato di personaggi disposti più o meno in successione paratattica. In quest'ottica, possono associarsi sui sarcofagi altri personaggi comprimari del pasto salvifico, non sempre decodificabili con certezza, come nel caso del supposto secondo angelo²⁶ e del re persiano Ciro²⁷.

²⁵ MINASI 2000, p. 163.

²⁶ Per spiegare la presenza di un quarto personaggio, non particolarmente caratterizzato nell'iconografia, in genere un uomo palliato, con barba e con rotulo, in secondo piano, si è ricorsi alla possibile *reduplicatio* dell'angelo, in rapporto ai diversi momenti temporali di intervento dell'inviato di Dio nella scena, secondo *Dn* 14, 34 e *Dn* 14, 36 (PERRAYMOND 1992, p. 254 e nt. 22, la quale, pur ritenendo preferibile l'interpretazione del personaggio come un secondo angelo, non manca di sottolineare che l'interpretazione non possa ritenersi indubbia, registrando al contempo altre possibili piste ermeneutiche).

²⁷ L'identificazione del re Ciro è quasi sempre dubitativa nei sarcofagi, in quanto priva di quegli elementi, presenti invece in altre classi di materiali, che ne possano acclarare la digni-

Gli studiosi sembrano anche concordi nell'escludere una frequentazione della tematica del pasto salvifico da parte della tradizione pittorica, eccezion fatta per una raffigurazione situata nell'atrio di accesso dell'ipogeo di S. Maria in Stelle presso Verona²⁸.

I restauri eseguiti alcuni anni fa in una serie di cubicoli ritenuti fra i più antichi delle catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro *ad duas lauros* e solo recentemente pubblicati da chi scrive nei *Mitteilungen der christlichen Archäologie* del 2015, consentono però di rivedere l'opinione appena enunciata²⁹.

Nello studio appena citato, è stato affrontato il cubicolo indicato con il n. 11 nella pianta di riferimento del cimitero *ad duas lauros*³⁰, detto tradizionalmente di Daniele con i fossori, a motivo della rappresentazione – assai rovinata dall'apertura di un loculo che non era previsto nell'impianto decorativo iniziale – del profeta nella fossa dei leoni, disposti simmetricamente ai lati di Daniele, sulla parete di fondo dell'ambiente³¹ (fig. 5). Ai lati della scena di Daniele nella fossa dei leoni, si individuano due figurine maschili in tunica corta, protese anch'esse verso il profeta: di esse si conservano parte del corpo (meglio nella figura di destra) e le estremità inferiori, con alte *fasciae* (figg. 6-7). Purtroppo la testa e le mani dei due individui sono cadute con l'apertura del loculo. Finora le due figurine mutili sono state interpretate come due fossori, anche se già negli studi precedenti erano state avanzate delle riserve su tale lettura. In particolare, era stata osservata l'incongruenza dell'accostamento fossori-Daniele, e l'assenza di attributi identificativi del *fossor*, quali lampade o strumenti per lo scavo. Elena Conde Guerri – pur accogliendo sostanzialmente la lettura tradizionale delle figure a pendant di Daniele quali fossori – non aveva escluso una loro possibile interpretazione come generici

tà regale, quali lo scettro o la corona: Wilpert lo identifica con una certa probabilità in due sarcofagi (*Repertorium* 1, nn. 304 e 623), ma se il secondo caso appare fortemente dubbio, per quanto attiene il primo, su cui si tornerà più avanti, vi è maggiore probabilità, perché il personaggio, oltre a fare il gesto della parola (*Dn* 14, 41), veste tunica corta, abbigliamento più appropriato per indicare l'origine orientale del sovrano (WILPERT 1933).

²⁸ PERRAYMOND 1992, p. 262.

²⁹ GIULIANI 2015.

³⁰ GUYON 1987, tav. fuori testo, F-G, 6.

³¹ DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987, pp. 210-211, tav. 2, b-d; dis. 11; GIULIANI 2015, pp. 94-97.



Fig. 5 - Roma. Catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo n. 11. Veduta della parete di fondo dopo il restauro, con Daniele fra i leoni e, ai lati, resti di personaggi maschili (Foto Archivio PCAS).

dapiferi del pasto salvifico del profeta³². Tale lettura appare però troppo generica, non rispondente ai passaggi salienti della narrazione biblica, e totalmente priva di confronti con le traduzioni figurative finora note della scena. Di conseguenza, si è proposto di individuare nei due personaggi rispettivamente Abacuc e il re Ciro. Infatti la figurina maschile di destra, quella più conservata, sembra protendere le braccia nell'atto di porgere un oggetto – ad esempio, un piatto o un vassoio – al profeta. Tale atto identifica il personaggio proprio con Abacuc, vestito secondo l'iconografia più canonica, in tunica corta e gambe fasciate, come si riscontra, in numerosi esempi tra la scultura e le arti minori, mentre porge il cibo, in genere rappresentato come una forma di pane portata direttamente con le mani o su di un piatto³³. Nella figurina a sinistra si è altresì proposto di individuare il re Ciro, il quale, nella narrazione biblica, compare alla fine per prendere atto, ammirato, della tenacia di Daniele, e per riconoscere, dalla manifestazione di coraggio dimostrata, la gran-

³² CONDE GUERRI 1979, pp. 39-41.

³³ Cfr. *supra* ntt. 23-24.



Fig. 6 - Roma. Catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo n. 11. Parete di fondo. Particolare del personaggio maschile di sinistra, Abacuc? (Foto Archivio PCAS).



Fig. 7 - Roma. Catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo n. 11. Parete di fondo. Particolare del personaggio maschile di destra, Ciro? (Foto Archivio PCAS).

dezza di Dio. A tale personaggio, la cui presenza è estremamente rara e la cui identificazione non scevra da difficoltà, ben si adatterebbe l'abbigliamento in tunica corta e con fasce, opportuno per rappresentare un sovrano orientale. Risulta a tale riguardo molto appropriato il confronto con il frammento, già citato³⁴, di alzata di sarcofago da S. Sebastiano datato alla prima metà del IV sec., già pubblicato da Wilpert, il quale aveva voluto vedere nel personaggio in tunica corta e clamide a sinistra della scena, in atteggiamento di prendere la parola, proprio il re, di cui si voleva sottolineare il momento in cui esclamò ad alta voce: «Grande sei tu Signore Dio di Daniele, e non c'è altro Dio all'infuori di te!» (*Dn*, 14, 41)³⁵ (fig. 8). Quale ulteriore confronto si potrebbe richiamare l'attenzione sul personaggio posto a destra di Daniele nella scena del pasto salvifico della già citata pisside eburnea del British Museum, di produzione siriana, databile tra V e VI secolo ³⁶ (fig. 9): tale personaggio, nella letteratura genericamente riconosciuto come un soldato, può, sulla base del menzionato passo biblico, identificarsi con il re Ciro proprio per il gesto dell'*adlocutio*, qui ampio e solenne. Inoltre, rispetto al frammento di alzata di

³⁴ Cfr. *supra* nt. 27.

³⁵ WILPERT 1933.

³⁶ Cfr. *supra* nt. 14.



Fig. 8 - Catacombe di S. Sebastiano. Museo delle Sculture. Alzata di sarcofago con Daniele fra i leoni e il re Ciro a sinistra (Foto Archivio PCAS).

sarcofago di S. Sebastiano, per quanto attiene agli attributi identificativi, nella pisside londinese alla veste corta e ai gambali tipici della maniera orientale, si aggiunge il diadema regale posato sulla folta capigliatura³⁷.

Tornando all'affresco dei Ss. Pietro e Marcellino, si ritiene di poter escludere, dalla rosa delle possibili identificazioni per la figurina a sinistra di Daniele, la figura dell'angelo, il quale, nell'iconografia cristiana almeno fino a tutto il IV sec., è rappresentato come un uomo maturo, spesso barbato, in tunica lunga e pallio e, ovviamente, aptero³⁸. Tra l'altro, l'angelo, secondo uno schema che avrà molto successo nelle arti minori, quando verrà fornito a livello figurativo di ali, sarà piuttosto rappresentato volante in cielo, o mentre tiene ancora il profeta Abacuc per i capelli, o appena dopo averlo de-

³⁷ A sinistra di Daniele, la pisside mostra Abacuc che porge un cestino di pani, tenuto per i capelli dall'angelo, qui rappresentato alato. Tutti i protagonisti della scena sono caratterizzati da una folta capigliatura "a ciambella", su cui si appoggiano, nel caso di Daniele, il berretto frigio, e, nel caso del re, un diadema a fasce parallele, per il quale si vedano confronti con ritratti attribuiti a Giuliano l'Apostata in CALZA 1972, nn. 260-261, pp. 374-376 (ma ritenuti piuttosto ispirati alla ritrattistica di Adriano secondo FITTSCHEN 1997).

³⁸ Cfr. *supra* nt. 24.

posto a terra, presso il *lacus leonis*³⁹. Un approfondito esame dei resti pittorici della figurina di sinistra conduce a ipotizzare che anch'essa, come Abacuc, levava le braccia verso Daniele, in un gesto che non è possibile ovviamente meglio definire, ma che si può presumere fosse, in sintonia con il passo biblico relativo a Ciro, di acclamazione o di *adlocutio*.

Sulla base di questa proposta ermeneutica, la scena dei Ss. Marcellino e Pietro rappresenterebbe il primo caso noto nella pittura cimiteriale romana dell'iconografia del pasto di Daniele, con la probabile compresenza di Abacuc e del re Ciro. In base ad una serie di considerazioni topografiche e stilistiche che non è possibile ripercorrere in questa sede, l'affresco catacombale viene datato entro il III secolo⁴⁰: esso sicuramente pertiene alla prima fase di vita dell'ambiente e al suo programma decorativo originale, e infatti il loculo che lo se-



Fig. 9 - Londra. British Museum. Pisside eburnea con scena del pasto salvifico di Daniele. Particolare del personaggio a destra del profeta, interpretabile come il re Ciro (Foto cortesia British Museum).

³⁹ Oltre che sulla già citata pisside di Londra (cfr. nt. 14, n. 3), l'angelo afferra Abacuc per i capelli anche nel menzionato esempio del parapetto proveniente da Thasos, conservato presso il Museo Archeologico di Istanbul (cfr. *supra* nt. 13). Lo si trova, inoltre, anche in una formella della porta lignea della chiesa di S. Sabina (JEREMIAS 1980, n. 12, pp. 45-47, tav. 38). Altra variante è la sola mano che trattiene Abacuc per i capelli: in questi casi, più che la presenza angelica, si vuole sottolineare l'intervento divino da cui procede il trasporto di Abacuc, come nei già citati esempi del bicchiere frammentario in vetro dell'Antiquarium Comunale di Roma (cfr. *supra* nt. 14) e del fianco di sarcofago del Museo Cristiano di Brescia, *Repertorium* 2, n. 248 (cfr. *supra* nt. 22), dove la mano di Dio appare avvolta significativamente da un nugolo di stelle. Esempi più tardi del trasporto angelico di Abacuc in una formella di una porta bronzea di Monte S. Angelo, datata all'XI sec. (MATTHIAE 1971, tav. 52), e in un rilievo in avorio conservato nei depositi del British Museum (n. 1978.0502.1), di produzione britannica, datato tra 1175 e 1200.

⁴⁰ GIULIANI 2015, pp. 84-88.

ziona è stato realizzato in base a una necessità, intervenuta in un momento successivo, di ulteriori spazi funerari nell'ambiente, che ha condotto anche all'innalzamento della sua volta. Inizialmente si era previsto un numero limitato di loculi, di grandi dimensioni, caratterizzati da un'apertura inquadrata da una cornice incassata per l'alloggiamento delle lastre di chiusura, destinate poi ad essere intonacate e scialbate. In questa fase, la figurazione di Daniele conserva ancora la sua monumentale integrità iconica, affidando ad essa, e ad essa soltanto, contenuti esplicitamente cristiani, totalmente assenti nel resto dell'ambiente e nei vicini cubicoli nn. 9 (delle anitre) e 10 (di *Binkentia*), coevi o di poco più antichi, in cui viene preferita la materia decorativa di genere⁴¹. Un confronto viene spontaneo con l'altrettanto iconico Daniele fra i leoni dell'ipogeo dei Flavi nelle catacombe di Domitilla, in cui, ai lati del profeta, labili resti pittorici rossastri sul fondo lacerato da vaste plaghe di caduta d'intonachino, rendono ancor più intrigante il richiamo⁴².

Alla luce di quanto esposto, si consolida la cronologia precostantiniana della pittura, anche in considerazione delle vicende architettoniche che contraddistinguono tutta la serie dei cubicoli della galleria X13, una delle più antiche della regione X della catacomba⁴³. Una datazione che, anche per la grande fortuna del libro di Daniele che riflettono i Padri della Chiesa e gli scrittori cristiani⁴⁴, non deve destare eccessivo stupore.

Se, a livello meramente statistico, il numero delle versioni pittoriche dell'iconografia allargata di Daniele è infinitamente minoritario rispetto non solo ai sarcofagi, ma anche ad altre classi di materiali, nondimeno esso si concreta in espressioni altamente significative. Conviene infatti tornare su un monumento già citato, l'affresco con Daniele fra i leoni nell'atrio dell'ipogeo di Santa Maria in Stelle (Verona), testimonianza preziosa e precoce dell'arte paleocristiana nel territorio delle Venezie, oggetto di recenti rilevamenti microclimatici, propedeutici ad un prossimo radicale intervento di restauro⁴⁵ (fig. 10). Anche in questo caso, infatti, sembrerebbe offrirsi una narrazione

⁴¹ *Ibidem*, pp. 89-94.

⁴² GIULIANI 2002, p. 20, fig. 4.

⁴³ GIULIANI 2015, pp. 84-87.

⁴⁴ Cfr. *supra* pp. 254-255 e nt. 6.

⁴⁵ Si ringrazia sentitamente l'ing. Luigi Antolini per aver messo a disposizione alcuni nuovi dati riguardanti l'ipogeo di Santa Maria in Stelle. Sua è anche la foto inedita della pittura

piuttosto articolata dell'episodio biblico del pasto salvifico, esplicitato in alto a sinistra dalla figurina di Abacuc – in una versione alquanto singolare, con un piatto, o paniere, con cibi nella mano sinistra e nella destra una brocchetta per rifocillare il profeta, allusione contestuale alle specie eucaristiche del pane e del vino. Tra l'altro, dettaglio che non sembra sia stato finora notato, un'aluccia ed alcune pennellate orizzontali al di sopra della testa di Abacuc farebbero ipotizzare, nell'affresco, la presenza dell'angelo che trasporta il profeta per i capelli, similmente a quanto si vede su una formella della porta lignea di Santa Sabina⁴⁶. Si attendono con grande interesse gli esiti finali del restauro nell'ipogeo veronese; infatti, per quanto attiene la parete decorata dalla scena di Daniele, nonostante le distruzioni operate dall'apertura in essa, nel V sec., di un arco, e nonostante lo spesso velo di carbonato di calcio, si intuiscono, a destra del profeta, ulteriori figure, da identificarsi o negli altri protagonisti del racconto biblico del pasto, oppure in un episodio affatto diverso tratto dalle Scritture.

Cambiando completamente contesto geografico, anche se non si tratta di un monumento pittorico, ma musivo, il mausoleo costantiniano di Centcelles (Tarragona) offre un'altra possibile versione dell'iconografia "allargata" di Daniele: purtroppo lo stato fortemente lacunoso della un tempo ricchissima decorazione a mosaico della cupola dell'edificio non consente che di formulare labili ipotesi, sulla scia dello studio di Padre A. Recio Véganzones, sul personaggio a destra di Daniele, inquadrato da due colonne tortili e con il braccio destro levato⁴⁷; Recio ammetteva in prima istanza che potesse trattarsi dell'angelo, dinanzi al quale poteva trovarsi, in scala minore, la figura di Abacuc, ma non escludeva che, anche in questo caso, potesse trattarsi del re persiano acclamante, quale rappresentante dell'autorità civile venuta a liberare, insieme a quella divina, il profeta Daniele.

Alla ricerca di altre versioni pittoriche dell'iconografia di Daniele, l'affresco del Mausoleo 80 di El Bagawat, datato prima metà V secolo, presenta ai lati del profeta non Abacuc, non Ciro, ma piuttosto le personificazioni della

di Daniele che qui si presenta. Sull'ipogeo: DORIGO 1968; DALLA BARBA BRUSIN 1977; LUSUARDI SIENA 2004; FOSSALUZZA 2004, p. 245; ANTOLINI 2006; BISCONTI, BRACONI 2012.

⁴⁶ Cfr. *supra* nt. 39.

⁴⁷ ARBEITER 1994, p. 6, tav. 1,1; RECIO VEGANZONES 1998, pp. 731-735, figg. 12-13.



Fig. 10 - Verona. Atrio dell'ipogeo di S. Maria in Stelle. Affresco di Daniele fra i leoni. In alto a sinistra, Abacuc con cibo e bevande; a destra, altri personaggi (Foto cortesia Ing. Luigi Antolini).

Pace e della Giustizia⁴⁸: la variante è comunque interessante, in quanto presenta Daniele nimboato come un santo, analogamente ai cammei di Cividale del Friuli⁴⁹ e del British Museum⁵⁰, in perfetta sintonia con le parole dei Padri che lo annoveravano fra i santi dell'antico testamento.

Infine, appare opportuno concludere le presenti osservazioni sull'iconografia "allargata" del profeta Daniele con un monumento eccezionale, tornato

⁴⁸ CIPRIANO 2008, pp. 209-213, figg. 103a-b.

⁴⁹ MENIS 1973: Menis ammette le difficoltà per una precisa datazione del reperto, tuttavia lo considera "un monumento di notevole interesse per la storia della cultura tardo antica" (p. 193).

⁵⁰ WILLIAMSON 1983-1984; BUCKTON 1994, p. 174: l'esemplare appare in tutto simile a quello di Cividale del Friuli, ma viene datato ad epoca tardo-bizantina; è stato acquisito dal British Museum ad un'asta di Sotheby nel giugno 1983 e pertanto non poteva essere noto a G.C. Menis nel suo studio sull'omologo cividalese.

proprio recentemente alla pubblica fruizione dopo un trentennio di complessi restauri: si tratta della chiesa di S. Maria Antiqua al Foro Romano⁵¹, la quale, nelle storie dell'Antico Testamento istoriate sulle superfici intonacate delle sistemazioni della navata centrale, databili al tempo di Giovanni VII (705-707), ha restituito anche dei resti della scena di Daniele fra i leoni, affiancato ai lati da altri personaggi⁵². Purtroppo lo stato di conservazione lacunoso non consente, anche in questo caso, di affinare ulteriormente la pista interpretativa, ma, alla luce di tutto il ricco filone iconografico che si è tentato in questa sede di ricostruire, è assai probabile che i resti di figure umane ai lati di Daniele nella chiesa del Foro possano essere decodificati come i protagonisti e i testimoni del pasto rigenerante.

⁵¹ ANDALORO, BORDI, MORGANTI 2016.

⁵² NORDHAGEN 1968, pp. 76-77, tavv. 92, 94.

BIBLIOGRAFIA

- ANDALORO, BORDI, MORGANTI 2016 = M. ANDALORO, G. BORDI, G. MORGANTI, *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Roma, 17 marzo – 11 settembre 2016)*, Milano 2016.
- ANTOLINI 2006 = L. ANTOLINI, *L'ipogeo di Santa Maria in Stelle. Guida storico-artistica*, Verona 2006.
- ARBEITER 1994 = A. ARBEITER, *Frühe hispanische Darstellungen des Daniel in der Löwengrube*, in *Boreas* 17, 1994, pp. 5-12.
- BISCONTI, BRACONI 2012 = F. BISCONTI, M. BRACONI, *L'ipogeo di S. Maria in Stelle: il programma iconografico e le vie significative*, in *Antichità Alto Adriatiche* 73, 2012, pp. 141-148, 389-390.
- BUCKTON 1994 = D. BUCKTON (ed.), *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture From British Collections*, London 1994.
- CALCAGNINI 2006 = D. CALCAGNINI, s. v. *Abacuc*, in A. DI BERARDINO (ed.), *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 1, Genova-Milano 2006, coll. 3-4.
- CALZA 1972 = R. CALZA, *Iconografia romana imperiale. Da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)*, Roma 1972.
- CAPELLI 2008 = P. CAPELLI, *Il libro di Daniele e l'apocalittica ebraica antica*, in P. MERLO (ed.), *L'Antico Testamento. Introduzione storico-letteraria*, Roma 2008, pp. 283-309.
- CASCIANELLI 2010 = D. CASCIANELLI, *Le pitture della parete d'ingresso della Cappella Greca di Priscilla: ipotesi e nuove riflessioni. Il libro di Daniele affrescato sulle pareti della Cappella Greca di Priscilla*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 86, 2010, pp. 265-296.
- CHIAPPORI 1996 = M.G. CHIAPPORI, s. v. *Leone*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 7, Roma 1996, pp. 634-639.
- CICCARESE 2007 = M. P. CICCARESE, *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, 2, *Leone – Zanzara*, Bologna 2007.
- CIPRIANO 2008 = G. CIPRIANO, *El-Bagarwat. Un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto*, Todi 2008.
- CONDE GUERRI 1979 = E. CONDE GUERRI, *Los "fossores" de Roma paleocristiana (Estudio iconografico, epigrafico y social)*, Città del Vaticano 1979.

- DALLA BARBA BRUSIN 1977 = D. DALLA BARBA BRUSIN, *Una probabile «aedes catechizandorum» nell'ipogeo di S. Maria in Stelle in Val Pantena*, in *Aquileia Nostra* 48, 1977, pp. 257-272.
- DALTON 1901 = O. M. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London 1901.
- DALTON 1915 = O. M. DALTON, *Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography in the British Museum*, London 1915.
- DANIÉLOU 1957 = J. DANIÉLOU, s. v. *Daniel*, in T. KLAUSER (ed.), *Reallexikon für Antike und Christentum*, 3, Stuttgart 1957, coll. 575-585.
- DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1979 = J. DECKERS, H. R. SEELIGER, G. MIETKE, *Die Katakombe «Santi Marcellino e Pietro». Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano 1987.
- DORIGO 1968 = W. DORIGO, *L'ipogeo di Santa Maria in Stelle in Val Pantena (Verona)*, Firenze 1968.
- DRESKEN WEILAND 1991 = J. DRESKEN WEILAND, *Relieferte Tischplatte aus teodosianischer Zeit*, Città del Vaticano 1991.
- ENNABLI 1976 = A. ENNABLI, *Lampes chrétiennes de Tunisie (Musées du Bardo et de Carthage)*, Paris 1976.
- FIOCCHI NICOLAI 1988 = V. FIOCCHI NICOLAI, *I cimiteri paleocristiani del Lazio*, 1, Città del Vaticano 1988.
- FIOCCHI NICOLAI 1990 = V. FIOCCHI NICOLAI, *Frammento di sarcofago cristiano da Vescovio (Forum Novum) presso Torri in Sabina*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 66, 1990, pp. 131-137.
- FIRATLI 1990 = N. FIRATLI, *La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul*, Paris 1990.
- FITTSCHEN 1997 = K. FITTSCHEN, *Privatporträts hadrianischer Zeit*, in J. BOUZEK, I. ONDŘEJOVÁ (edd.), *Roman Portraits: Artistic and Literary. Acts of the Third International Conference on the Roman Portraits (Prague, Bechyně Castle, 25-29 september 1989)*, Mainz 1997, pp. 32-36.
- FOSSALUZZA 2004 = G. FOSSALUZZA, *Pittura architettonico-decorativa*, in F. FLORES D'ARCAIS (ed.), *La pittura in Veneto. Le origini*, Milano 2004, pp. 245-282.
- GARBINI 1960 = G. GARBINI, s. v. *Gilgamesh*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, 3, Roma 1960, pp. 895-897.
- GARCIA Y BELLIDO 1951 = A. GARCIA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de Pollentia (La Alcudia-Mallorca)*, in *Archivio Español de Arqueología* 24, 1951, pp. 53-65.

- GIULIANI 2000 = R. GIULIANI, s. v. *Angelo*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 106-109.
- GIULIANI 2002 = R. GIULIANI, *Il restauro dell'ipogeo dei Flavi nelle catacombe di Domitilla*, in *Atti della Giornata di Studio "La conservazione delle pitture nelle catacombe romane: acquisizioni e prospettive"* (Roma, 3 marzo 2000), Città del Vaticano 2002, pp. 18-37.
- GIULIANI 2015 = R. GIULIANI, *Nuove acquisizioni da recenti restauri nelle catacombe romane dei Ss. Marcellino e Pietro. Il programma decorativo dei cubicoli 9-13*, in *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 21, 2015, pp. 83-111.
- JEREMIAS 1980 = G. JEREMIAS, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980.
- KALTSAS 2002 = N. KALTSAS, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles 2002.
- LANCELOTTI 2002 = M. G. LANCELOTTI, *Il serpente ouroboros nelle gemme magiche*, in A. MASTROCINQUE (ed.), *Gemme gnostiche e cultura ellenistica. Atti del Convegno Internazionale (Verona 22-23 ottobre 1999)*, Bologna 2002, pp. 71-86.
- LECLERCQ 1920 = H. LECLERCQ, s. v. *Daniel*, in F. CHABROL, H. LECLERCQ (edd.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, 4, Paris 1920, coll. 221-248.
- LUSUARDI SIENA 2004 = S. LUSUARDI SIENA, *Santa Maria in Stelle*, in F. FLORES D'ARCAIS (ed.), *La pittura in Veneto. Le origini*, Milano 2004, pp. 212-222.
- LYON CAEN, HOFF 1986 = C. LYON CAEN, V. HOFF, *Musée du Louvre, Catalogue des lampes en terre cuite grecques et chrétiennes*, Paris 1986.
- MATTHIAE 1971 = G. MATTHIAE, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma 1971.
- MENIS 1973 = G.C. MENIS, *Un malnato cammeo cividalese con Daniele fra i leoni vestito alla persiana*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 49, 1973, pp. 183-193.
- MINASI 2000 = M. MINASI, s. v. *Daniele*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 162-164.
- Museo Arcivescovile Ravenna = *Le collezioni del Museo Arcivescovile di Ravenna*, Ravenna 2011.
- NORDHAGEN 1968 = P. J. NORDHAGEN, *The frescoes of John VII (a.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, Rome 1968.
- PASINLI 2009 = A. PASINLI, *Istanbul Archeological Museums*, Istanbul 2009.
- PERRAYMOND 1992 = M. PERRAYMOND, *Abacuc e il cibo soterico: iconografia e simbolismo (Dan. 14,33-39)*, in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 16, 2, 1992, pp. 249-274.
- PERRAYMOND 2000 = M. PERRAYMOND, s. v. *Abacuc*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 89-91.

- PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1988 = L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *Frammento di bottiglia con scene bibliche*, in D. B. HARDEN *et alii* (edd.), *Vetri dei Cesari. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, novembre 1988)*, Milano 1988, n. 118, pp. 212-213.
- POST 1982 = P. G. J. POST, 'Conculcabis leonem'. *Some Iconographic and Iconologic Notes on an Early-Christian Terracotta-lamp with an Anastasis-scene*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 58, 1982, pp. 147-176.
- RECIO VEGANZONES 1998 = A. RECIO VEGANZONES, *Il mausoleo di Centcelles (Tarragona) del 350-355 ca.: lettura ed interpretazione iconografica di alcune scene musive del registro «B» della cupola*, in «*Dumum tuam dilexi*». *Miscellanea in onore di A. Nestori*, Città del Vaticano 1998, pp. 709-737.
- Repertorium 1 = F. W. DEICHMANN, G. BOVINI, H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 1, *Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967.
- Repertorium 2 = J. DRESKEN WEILAND, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 2, *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien*, Museen der Welt, Mainz am Rhein 1998.
- Repertorium 3 = B. CHRISTERN BRIESENICK, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 3, *Frankreich, Algerien, Tunesien*, Mainz 2003.
- SAUGET 1967 = J. M. SAUGET, s. v. *Maria, Egiziaca, santa*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 8, Roma 1967, coll. 981-991.
- SOTOMAYOR 1975 = M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano-cristianos de España: estudio iconográfico*, Granada 1975.
- SPIER 2007 = J. SPIER, *Late Antique and Early Christian Gems*, Wiesbaden 2007.
- STRAZZULLA 1990 = M. J. STRAZZULLA, *Il principato di Apollo: mito e propaganda nelle lastre "Campana" dal tempio di Apollo Palatino*, Roma 1990.
- TARTAGLIA 1984 = L. TARTAGLIA (ed.), *Eusebio di Cesarea. Sulla vita di Costantino*, Napoli 1984.
- TESTINI 1985 = P. TESTINI, *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo. Atti delle Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 7-13 aprile 1983)*, Spoleto 1985, pp. 1107-1168.
- VANYÓ, SANTAGATA 2006 = L. VANYÓ, G. SANTAGATA, s. v. *Daniele*, in A. DI BERARDINO (ed.), *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 1, Genova-Milano 2006, coll. 1330-1334.
- VOLBACH 1976 = W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz a. R. 1976.

WEITZMANN 1972 = K. WEITZMANN, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, 3, *Ivories and Steatites*, New York 1972.

WILLIAMSON 1983-1984 = P. WILLIAMSON, *Daniel Between the Lions: a New Sardonyx Cameo for the British Museum*, in *Jewellery Studies* 1, 1983-1984, pp. 37-39.

WILPERT 1933 = J. WILPERT, *Il simbolismo eucaristico del cibo di Daniele nella fossa dei leoni*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 9, 1933, pp. 89-94.

WILPERT, *Sarcofagi* = J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, 1-2, Roma 1929-1932.

LA TEMPESTA SEDATA DEL PAPIRO DI OSSIRINCO DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE (PSI VIII 920)

Dall'illustrazione alle altre arti

DIMITRI CASCIANELLI

Nell'arte cristiana delle origini, gli episodi evangelici ambientati sul lago di Tiberiade costituiscono una materia figurativa assai rara, resa meno povera e silente dalla pesca miracolosa¹ e dal salvataggio di Pietro dalle acque². In questo ridotto gruppo, l'episodio della tempesta sedata è, insieme al Tributo per il Tempio³, quello meno rappresentato, poiché ritratto unicamente su un frammento di papiro – il PSI VIII 920 – del Museo Archeologico Nazionale di Firenze⁴ (fig. 1).

Il papiro⁵, proveniente dagli scavi di Ossirinco⁶, fu acquistato agli inizi del Novecento sul mercato antiquario egiziano da Guido Gentilli per conto

¹ CASCIANELLI 2011-2012.

² BISCONTI 2011-2012.

³ La sola attestazione del Tributo per il Tempio è contenuta nel Tetravangelo di Rabbula della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (*Plut.* 1. 56) (BERNABÒ 2008, tav. 17, f. 9a).

⁴ Museo Archeologico Nazionale, Sezione "Museo Egizio", inv. 8683.

⁵ Il frammento di papiro presenta le seguenti dimensioni: 22 cm di lunghezza per 9 cm di altezza.

⁶ *Addenda* 1927, pp. XVIII-XIX; BL VIII, 403.

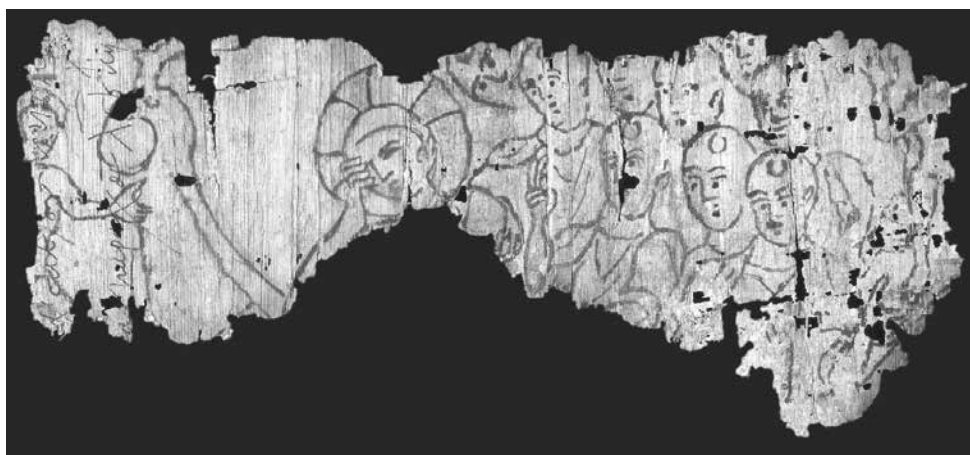


Fig. 1 - Firenze. Museo Archeologico Nazionale. Museo Egizio. Frammento di papiro (PSI VIII 920) con la tempesta sul lago di Tiberiade (da Soprintendenza Archeologia della Toscana).

della *Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto*, che a sua volta, per volontà del senatore Girolamo Vitelli, lo donò al museo fiorentino⁷. Si tratta di un contratto d'affitto di un terreno redatto in lingua greca⁸, da ricondurre forse all'archivio degli Apioni⁹ – una delle famiglie più influenti dell'Egitto tardoantico, proprietaria di numerosi possedimenti terrieri nel *nomos* di Ossirinco¹⁰ –, assegnabile su base paleografica al VI secolo¹¹, il cui *verso*, anch'esso interessato da due righe del testo greco, fu riutilizzato per un disegno a inchiostro nero raffigurante la tempesta che si abbatte sul lago di Tiberiade (*Mt* 8, 23-27; *Mc* 4, 35-41; *Lc* 8, 22-25)¹².

⁷ COPPOLA 1925, p. 85; MINTO 1957, p. 97.

⁸ COPPOLA 1925, p. 88; HICKEY 1999, pp. 326-327; MAZZA 2001, p. 191.

⁹ Sul testo del papiro cfr. anche MAZZA 2001, p. 115.

¹⁰ Sulla famiglia degli Apioni, e sulle loro proprietà, si veda MAZZA 2001.

¹¹ MINTO 1957, p. 97; CARLINI 1998, p. 233; MAZZA 2001, p. 191; SOLDATI 2006a.

¹² Sull'illustrazione del papiro PSI VII 920 si veda essenzialmente MINTO 1925-1926; COPPOLA 1925, pp. 87-88; SALMI 1945, p. 163; BOVINI 1950, pp. 51-52; MINTO 1957; KITZINGER 1975, p. 119; HORAK 1992, n. 134, p. 240; HORAK 1995, pp. 31-32; SÖRRIES 1993, pp. 152-153; CARLINI 1998; GUIDOTTI 2000; LEGRAS 2002, p. 89; ZANICHELLI 2004, p. 108, nt. 20; SETTIS 2006, p. 48; SOLDATI 2006a.

Pur nella sua resa sommaria, l'immagine trasmette il *pathos* che anima il racconto evangelico. L'illustrazione – anch'essa riferita al VI secolo¹³ – è dominata dal Cristo dormiente, ritratto imberbe e con corta capigliatura. Il Salvatore, collocato a poppa, poggia il gomito destro sul bordo dell'imbarcazione, e si sorregge il capo, cinto da un nimbo crucifero, con la mano destra. Al suo fianco nove discepoli atterriti rivolgono lo sguardo al Maestro. Gli apostoli sono disposti in maniera sfalsata: tre in primo piano e sei nella zona superiore. Mentre i tre in basso sono raffigurati quasi per intero, dei restanti sei si scorgono soltanto le teste. Assai singolare, anzi direi unica, è la loro fisionomia, poiché ritratti calvi, con una sorta di segno semicircolare sulla fronte, interpretato, valorizzando delle presunte tracce di inchiostro rosso-violaceo¹⁴, come una fiammella¹⁵ o, considerata l'origine egiziana del papiro, come un *sigillum Christi*, una σφραγίς, il segno di riconoscimento con il quale i seguaci di Cristo si segnavano la fronte¹⁶. Mentre l'apostolo più prossimo al Cristo compie il gesto della parola, traducendo in figura l'implorazione al Maestro di svegliarsi, alcuni degli altri discepoli allargano le braccia nell'atteggiamento dello spavento o della meraviglia. Completano l'illustrazione, due personaggi maschili di modulo minore, la cui identità non è ancora oggi chiarita. Il primo, posto nei pressi della poppa, sembra privo di indumenti e protende il braccio sinistro verso l'imbarcazione. Dell'altro, collocato all'estremità del bordo destro, si conserva soltanto la metà sinistra

¹³ COPPOLA 1925, p. 87 (VI sec.); MINTO 1925-1926, p. 190 (V-VI sec.); BOVINI 1950, p. 52 (V-VI sec.); KITZINGER 1975, p. 119 (V sec.); HORAK 1995, p. 31 (VI sec.); CARLINI 1998, p. 233 (VI sec.); GUIDOTTI 2000, p. 205 (VI sec.); LEGRAS 2002, p. 89 (VI sec.); ZANICHELLI 2004, p. 108, nt. 20 (V-VI sec.); SETTIS 2006, p. 48 (V-VI sec.); SOLDATI 2006a (VI sec.). Alla luce della cronologia (VI sec.) del contratto di affitto del *recto* (cfr. nt. 11), non è più possibile sostenere la datazione al V secolo del disegno raffigurante la tempesta sedata.

¹⁴ COPPOLA 1925, p. 88; HORAK 1995, pp. 31-32; GUIDOTTI 2000, p. 205. L'esistenza di tracce di inchiostro rosso-violaceo sulle teste degli apostoli si deve al Coppola, tra i primi editori del papiro. Nella sua trattazione del papiro di Firenze afferma che "sulla fronte dei discepoli sono le fiammelle che erano forse colorate in rosso; infatti sono rimaste ancora tracce violacee dell'inchiostro svanito" (COPPOLA 1925, p. 88). Attualmente, pur osservando con estrema attenzione il disegno, non sembrano esserci residui di inchiostro rosso, o viola, sulle teste degli apostoli.

¹⁵ COPPOLA 1925, p. 88; SALMI 1945, p. 163; HORAK 1995, p. 32; GUIDOTTI 2000, p. 205.

¹⁶ BOVINI 1950, p. 52; CARLINI 1998, p. 232; GUIDOTTI 2000, p. 205; SOLDATI 2006a.

del corpo. Anche questo secondo personaggio, con la destra aperta e protesa verso l'alto, è nudo ma sembra sospeso in aria o in piedi sulla prua.

Nonostante sia stato interessato da una nutrita letteratura, il documento figurativo presenta alcuni nodi iconografici non ancora risolti, su cui vale la pena riflettere. La singolare ritrattistica degli apostoli, in particolar modo, apre alcune questioni. Quei segni semicircolari sulle loro fronti non descrivono né delle fiammelle – in questo caso è dirimente il confronto con la Pentecoste del Tetravangelo di Rabbula¹⁷ –, né dei *sigilla Christi*, ovvero, non incisioni o uno di quei tatuaggi che dai racconti di Vittore di Vita¹⁸, di Procopio di Gaza¹⁹ e di Teofilatto Simocatta²⁰ sappiamo marcare la fronte, o gli arti, di alcuni fedeli della Tarda Antichità²¹, ma si devono interpretare, piuttosto, come dei ciuffi di capelli.

Per afferrare il senso di quest'affermazione – in realtà già anticipata, pur senza trovare seguito alcuno, da Giuseppe Bovini²² – dobbiamo rivolgerci alla III fase pittorica del triconco della chiesa del Monastero Rosso presso Sohag²³, la cui datazione, in seguito alla recente campagna di restauri che sembra aver finalmente risolto l'intricato problema cronologico di queste pitture²⁴, dovrebbe attestarsi intorno alla seconda metà del VI secolo (550-

¹⁷ BERNABÒ 2008, tav. 28, f. 14b.

¹⁸ VICT. VIT., 2, 1, in PL 58, pp. 201-202.

¹⁹ PROC. G., Is., 44, in PG 87, 2, p. 2401.

²⁰ THPHYL., Hist., 5, 10, in BEKKER 1834, p. 225.

²¹ Su questo argomento si veda GUSTAFSON 1997, pp. 98-99.

²² BOVINI 1950, p. 52. La fortunata interpretazione dei segni semicircolari delle teste degli apostoli come *sigilla Christi* nasce da un fraintendimento dello studio del Bovini. Lo studioso afferma che "quei piccoli segni ricurvi che si notano al di sopra della fronte di ciascun discepolo non si devono interpretare – come fa il Coppola – quali fiammelle, ma solo una sommaria indicazione di capelli. Al più si potrebbe pensare – dato che il papiro proviene dall'Egitto – ad un *sigillum Christi*, ad una σφραγίς, con la quale i seguaci di Cristo si segnavano la fronte" (BOVINI 1950, p. 52). Come chiaro dal testo, il Bovini interpretava tali segni come capelli; tuttavia una parte consistente della successiva storia degli studi (MINTO 1957, p. 98; CARLINI 1998, p. 232; GUIDOTTI 2000, p. 205; LEGRAS 2002, p. 89) ha preferito seguire, forse perché più affascinante, la meno probabile seconda ipotesi dello studioso.

²³ BOLMAN 2016b, pp. 139-149. Sul Monastero Rosso si veda MAZZEI 2004 ma specialmente BOLMAN 2016a.

²⁴ Sugli interventi di restauro, sulle diverse fasi pittoriche, nonché sulla questione cronologica del monumento si veda BOLMAN 2006; BOLMAN 2009; BOLMAN 2010, p. 129; BOLMAN



Fig. 2 - a. Sohag. Chiesa del Monastero Rosso. Abside meridionale del triconco. Particolare di S. Marco (da BOLMAN 2016b); b. Leida. Rijksmuseum. Cod. AES 71. Particolare dell'Abba Mosè (da SÖRRIES 1993).

600 circa)²⁵. Nell'abside meridionale, ai lati di un sovradimensionato e maestoso Cristo in trono benedicente²⁶, e inquadrato da un'articolata struttura architettonica, è ritratto San Marco reggente un codice istoriato²⁷ (fig. 2a). L'evangelista presenta una lunga barba scura, ed è quasi completamente calvo, se non per un ciuffo semicircolare di capelli neri sulla fronte, richiamando la ritrattistica dei discepoli del papiro fiorentino.

Una simile caratterizzazione connota anche l'effigie dell'Abba Mosè del frontespizio di un *codex* del VII secolo²⁸ contenente le opere dello stesso abate, un tempo appartenuto al Monastero Bianco ma ora conservato al Rijksmuseum di Leida, sul quale il venerabile monaco è ritratto nimbato, bene-

2016b; DE CESARIS *et alii* 2016.

²⁵ BOLMAN 2016b, pp. 139-149.

²⁶ BOLMAN 2016a, p. 317 fig. A2.15; BOLMAN 2016b, pp. 146-147, p. 145 fig. 10. 24.

²⁷ BOLMAN 2016b, p. 147 fig. 10. 26.

²⁸ Rijksmuseum, Cod. inv. AES 71 = SÖRRIES 1993, taf. 82.

dicente e con il bastone crucifero, ricordando nell'aspetto, più che la canonica figura dell'autore, un'icona da venerare (fig. 2b)²⁹.

Assai più complicata si presenta la definizione dei due personaggi posti ai lati dell'imbarcazione. Mentre la figura di destra – per decenni sfuggita agli editori e individuata per la prima volta soltanto negli anni Novanta del secolo scorso da Ulrike Horak³⁰ – è ancora oggi praticamente priva di spiegazioni, il personaggio di sinistra, invece, non è stato risparmiato dal “gioco” delle dispute interpretative. Il Coppola vi riconosce l'effigie di un angelo³¹, il Bovini, non convinto della lettura angelica, lo ritiene parte di un'altra scena attaccata senza soluzione di continuità alla tempesta sedata³², altri, rifacendosi al vangelo marciano (*Mc* 4, 36), lo giudicano come il resto di una delle imbarcazioni affiancate alla barca degli apostoli³³, altri ancora come un personaggio che attende sulla riva³⁴, o come la personificazione di un evento naturale³⁵. Nell'ultimo decennio, il quadrante delle ipotesi è stato arricchito anche da Salvatore Settis, che ha identificato nelle due figure gli astanti che assistono sbalorditi al prodigio divino³⁶.

In realtà non siamo in grado di esprimere delle conclusioni definitive sull'identità di queste enigmatiche figure. Neppure lo stringente raffronto con la tempesta dell'Eneide del *Vergilius Romanus* ne agevola la comprensione (fig. 3)³⁷. Anche la miniatura del manoscritto vaticano contempla la presenza di altri personaggi oltre ai naviganti, quali le personificazioni dei venti e della tempesta stessa, rappresentata come una figura femminile alata che maneggia due lunghe torce fiammeggianti³⁸, ma si tratta – come evidente – di figure non compatibili con quelle del papiro fiorentino.

²⁹ SÖRRIES 1993, pp. 155-156; ZANICHELLI 2004, p. 109.

³⁰ HORAK 1995, p. 32.

³¹ COPPOLA 1925, p. 88. A favore di tale interpretazione anche SALMI 1945, p. 163.

³² BOVINI 1950, p. 52.

³³ CARLINI 1998, p. 232; GUIDOTTI 2000, p. 205. Secondo Antonio Carlini il disegnatore si ispirava in particolare ai versetti di Marco (CARLINI 1998, p. 232).

³⁴ CARLINI 1998, p. 232; GUIDOTTI 2000, p. 205.

³⁵ MINTO 1957, p. 100.

³⁶ SETTIS 2006, p. 48.

³⁷ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod. Vat. Lat.* 3867, fol. 77r = WRIGHT 2001, fig. p. 25.

³⁸ WRIGHT 2001, p. 24. L'identità di questa figura è controversa; Rosenthal, infatti, la interpreta come Giunone (ROSENTHAL 1972, pp. 52-53).

Mentre alcune questioni iconografiche restano, dunque, ancora aperte, per quanto concerne le funzioni e la tipologia, la critica sembra essere approdata a una soluzione condivisa. Nonostante alcuni tentativi di riferirlo alla sfera dei vangeli miniati³⁹, il papiro deve essere inteso come un bozzetto preliminare per una rappresentazione di più ampie dimensioni⁴⁰. Già negli anni Settanta del secolo scorso, Ernst Kitzinger aveva riconosciuto nell'illustrazione di Firenze "a drawing made *ad hoc* in preparation of some particular painting"⁴¹. Per tale motivo, il nostro papiro non può essere equiparato alle miniature di alcuni celebri *codices* della produzione libraria copta, quali la raffigurazione della croce-*ankh* tra pavoni del manoscritto Glazier 67 della Morgan Library di New York⁴², la nota illustrazione di Giobbe e le sue figlie in abiti regali di un volume⁴³ della Biblioteca Nazionale di Napoli⁴⁴, o le raffigurazioni miniate della *Cronaca Universale Alessandrina* di Mosca⁴⁵, con la quale il no-



Fig. 3 - Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana. *Virgilio Romano* (Cod. Vat. Lat. 3867). La tempesta dell'Eneide (da WRIGHT 2001).

³⁹ COPPOLA 1925, p. 88; MINTO 1956, p. 101; ZANICHELLI 2004, p. 108. Nel passato recente si è anche ipotizzato che il papiro fosse impiegato come un quadretto sacro da tenere appeso (CARLINI 1998, p. 233; GUIDOTTI 2000, p. 205).

⁴⁰ CARLINI 1998, p. 233; GUIDOTTI 2000, p. 205; LEGRAS 2002, p. 89; SOLDATI 2006a.

⁴¹ KITZINGER 1975, p. 119.

⁴² BOBER 1967; KESSLER 1979; ZANICHELLI 2004, pp. 105-107, fig. 2.

⁴³ Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. I. B.18, f. 4v.

⁴⁴ BRECKENRIDGE 1979; SÖRRIES 1993, pp. 150-151; EVANS 2012.

⁴⁵ BAUER, STRZYGOWSKI 1905; SÖRRIES 1993, pp. 81-86; ZANICHELLI 2004, p. 105. La *Cronaca Universale Alessandrina* è parte della collezione Goleniščev del Museo Puškin di Mosca.

stro papiro, tuttavia, condivide alcune note stilistiche⁴⁶, come mostrato dalla nota immagine di Teofilo sulle rovine del *Serapeum* di Alessandria (fig. 4)⁴⁷.

L'illustrazione di Firenze sembra appartenere a quella ristretta cerchia di papiri presumibilmente utilizzati come "fogli di bottega"⁴⁸. Questo limitato insieme presenta caratteristiche specifiche, abilmente individuate da Salvatore Settis⁴⁹. Alla testa di questo minuto gruppo compare, per la qualità del tratto, il foglio ossirinchita di Amore e Psiche (PSI VIII 919), anch'esso conservato a Firenze⁵⁰, in cui si raffigura, sempre in inchiostro nero, Psiche nel mentre porge ad Amore un oggetto mal definito, forse uno specchio (fig. 5a)⁵¹. Tra i più significativi esempi di questi presunti

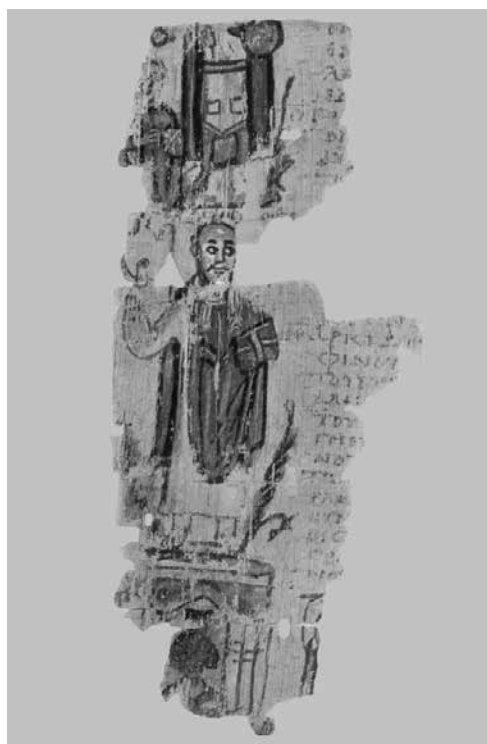


Fig. 4 - Mosca. Museo Puškin. *Cronaca Universale Alessandrina*. Il patriarca Teofilo sulle rovine del Serapeo di Alessandria (da BAUER, STRZYGOWSKI 1905).

⁴⁶ CARLINI 1998, p. 233.

⁴⁷ BAUER, STRZYGOWSKI 1905, taf. VI verso.

⁴⁸ SETTIS 2006, pp. 46-48.

⁴⁹ SETTIS 2006, pp. 46-50. Il formato dei disegni di questi papiri figurati è troppo grande per essere compatibile con le raffigurazioni di un rotolo, che di norma hanno dimensioni rapportate all'ampiezza delle colonne (SETTIS 2006, p. 46); a questo proposito si veda il papiro di Oxford con le storie di Eracle (WEITZMANN 1975, pp. 55-56, fig. 45). I papiri in questione, tuttavia, non possono appartenere neanche al filone dei codici illustrati, poiché, in tal caso, recherebbero sull'altro lato le parti del testo che illustrano (SETTIS 2006, p. 46).

⁵⁰ Museo Archeologico Nazionale, Sezione "Museo Egizio", inv. 8682.

⁵¹ COPPOLA 1925, pp. 85-87; BASSI 1992; MESSERI 1998; SETTIS 2006, pp. 46-47; SOLDATI 2006b.

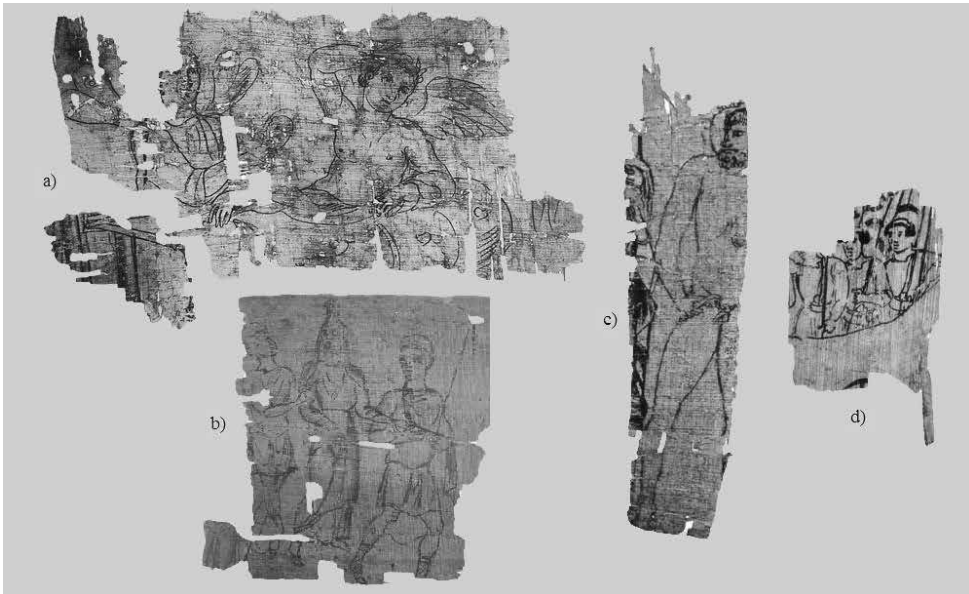


Fig. 5 - a. Firenze. Museo Archeologico Nazionale. Museo Egizio. Papiro di Amore e Psiche (PSI VIII 919) (da SOLDATI 2006b); b. Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Papiro (P. Monac. II 44) con Briseide prelevata dalla tenda di Achille (da SOLDATI 2006c); c. Il Cairo. Museo Egizio. Frammento di papiro (PSI XII 1294) (da SETTIS 2006); d. Il Cairo. Museo Egizio. Frammento di papiro (PSI XII 1295) (da SETTIS 2006).

disegni di bottega⁵² si annoverano un papiro di Monaco di Baviera⁵³, proveniente dal Fayyum e decorato da una scena ispirata all'*epos* troiano, riconosciuta come il momento in cui gli araldi di Agamennone, Taltibio ed Euribate, prelevano la concubina Briseide dalla tenda di Achille (fig. 5b), e due frammenti del Cairo, il PSI XII 1294 (fig. 5c), con l'immagine di un imponente atleta nudo con disco e strigile⁵⁴, interpretata da alcuni, riallacciandosi a un passo dei *Posthomeric* di Quinto Smirneo, come Aiace Telamonio

⁵² Per un quadro completo su queste testimonianze si rimanda sempre a SETTIS 2006, pp. 42-50.

⁵³ Bayerische Staatsbibliothek, P. Monac. II 44 = FRANGINI, MARTINELLI 1986; SETTIS 2006, p. 47; SOLDATI 2006c.

⁵⁴ MINTO 1951a; SETTIS 2006, p. 48.

con il disco argivo⁵⁵, e il PSI XII 1295 (fig. 5d), rinvenuto ad Antinoe, sul quale sono raffigurati, all'interno di un clipeo, dei *milites hastati* in parata⁵⁶, sembrando ricopiare fedelmente le milizie imperiali ritratte sulla base dell'obelisco di Teodosio di Costantinopoli⁵⁷.

Questo ultimo papiro, per la cronologia (VI secolo) e per lo stile, si candida come il confronto più affine all'illustrazione di Firenze⁵⁸.

* * *

L'aver ricondotto il papiro PSI VIII 920 di Firenze al filone dei cosiddetti "fogli di bottega" permette di allacciarsi agevolmente a uno dei fili conduttori di queste giornate di studio e, dunque, alla circolazione dei temi iconografici tra arti maggiori e arti minori, consegnandoci l'opportunità di descrivere i lineamenti della tempesta sedata nell'arte paleocristiana e altomedievale⁵⁹.

Dalla valorizzazione di alcune fonti letterarie, si apprende che le prime manifestazioni della tempesta sedata provengono dall'arte monumentale degli edifici di culto. Se, come ipotizzato, una sezione dell'inno IX (*Hymnus omnis horae*) del *Cathemerinon* di Prudenzio⁶⁰ sembra ispirarsi forse a un ciclo figurativo⁶¹, è credibile che un ignoto edificio di culto di fine IV-inizi V secolo fosse decorato dalla scena di Cristo che calma la tempesta. La vocazione monumentale del tema è confermata anche dalla prima *laudatio Marciani* di Coricio di Gaza. Il retore, descrivendo la chiesa di S. Sergio, sorta nella Gaza giustiniana grazie al sostegno del vescovo locale Marciano e del governatore della *Palaestina Prima* Stefano⁶², riferisce che la tempesta sedata era com-

⁵⁵ MINTO 1951a, pp. 217-218.

⁵⁶ MINTO 1951b; SETTIS 2006, p. 48.

⁵⁷ VELMANS 2008, pp. 120-121 figg. 84-85.

⁵⁸ CARLINI 1998, p. 233; SETTIS 2006, p. 48.

⁵⁹ In riguardo al tema della tempesta sedata, su cui, almeno per quanto attiene all'epoca paleocristiana e altomedievale, non è ancora stato prodotto un studio completo, si veda specialmente SCHILLER 1966, p. 177; KEMP, LAUER 1972, coll. 219-221.

⁶⁰ PRUD., *cath.*, 9, 37-39, in *CCL* 126, p. 48.

⁶¹ LUBIAN 2013, p. 174, nt. 39 (per la bibliografia precedente).

⁶² Sulla decorazione della chiesa di S. Sergio a Gaza si veda specialmente ABEL 1931, pp. 12-23; POLAŃSKI 2010.

presa nel ciclo pittorico di soggetto evangelico che si snodava lungo le pareti della navata centrale dall'edificio⁶³.

Il legame con i cicli figurativi degli edifici di culto perdurerà anche nell'Alto Medioevo. Da un logoro lacerto di affresco sappiamo che la tempesta sedata era parte del ciclo cristologico dell'oratorio romano di S. Saba sul piccolo Aventino, variamente datato tra la metà del VII secolo e la fine dell'VIII⁶⁴. Si tratta di un frammento di uno di quei *tituli historiarum* che accompagnavano e spiegavano le pitture (fig. 6), il cui testo in lingua greca citava l'implorazione degli apostoli al Signore del vangelo secondo Matteo (*Mt* 8, 25)⁶⁵. Alla destra dell'epigrafe *picta*, si conserva l'unico resto figurato della scena, il dettaglio di un braccio piegato, che doveva appartenere, forse, al gesto di disperazione di un apostolo⁶⁶.

Tuttavia, per poter ammirare il tema iconografico nella sua completezza – finora si sono mostrate testimonianze più o meno lacunose, o soltanto letterarie – si dovrà attendere la cosiddetta “rinascita” carolingia. Mi riferisco a una placca di avorio della Bodleian Library di Oxford⁶⁷ – una splendida copertura di evangelario prodotta ad Aquisgrana da un'officina della scuola palatina di Carlo Magno⁶⁸ – e a una delle oltre trecento miniature del Salterio di Stoccarda, redatto nell'abbazia parigina di St. Germain-des-Prés⁶⁹. Nonostante la loro affinità cronologica, le due scene non condividono la medesima iconografia. Mentre nell'avorio di Oxford (fig. 7), dominato dal Cristo del Salmo 90 (*Sal* 90, 13), la scena si presenta simile all'illustrazione ossirinchiata, con gli apostoli intenti a destare il Cristo dormiente, nella miniatura di Stoccarda si coglie l'istante seguente, con il Maestro che placa, sgridandoli, i

⁶³ CHOR., *Laud. Marc.*, I, 65, in FOERSTER, RICHTSTEIG 1972, p. 19.

⁶⁴ Sulla problematica cronologica di queste pitture si veda MATTHIAE 1965, pp. 192-193; CAVALLO 1988, pp. 489-490; GANDOLFO 1989; DAVIS-WEYER 1998, pp. 462, 464; BORDI 2008.

⁶⁵ WILPERT 1906, p. 23; STYGER 1914, pp. 68-69.

⁶⁶ GANDOLFO 1989, p. 185.

⁶⁷ VOLBACH 1976, n. 221, p. 131; KAHSNITZ 1999.

⁶⁸ KAHSNITZ 1999, p. 696.

⁶⁹ Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. f. 23, f. 124r (*Der Stuttgarter Bilderpsalter* 1965).



Fig. 6 - Roma. Basilica di S. Saba. Frammento pittorico con epigrafe della scena della tempesta sedata.

venti e il mare, all'interno del quale nuotano dei pesci, un cavalluccio marino e una Nereide che suona un corno⁷⁰.

La tempesta sedata era presente, forse, anche tra le pitture parietali carolingie (anni Venti-Quaranta del IX secolo)⁷¹ della chiesa abbaziale di S. Giovanni a Münstair⁷². Secondo l'odierna *vulgata* interpretativa, nell'affresco del terzo registro della parete nord – in pessimo stato conservativo, per buona parte perduto e alterato dai restauri dello scorso secolo⁷³ – si dovrebbe riconoscere il salvataggio di Pietro dalle acque⁷⁴. In realtà, verificando l'impostazione della scena, il cui dettaglio connotante dovrebbero essere le immagini del Salvatore sui flutti che tende la mano al principe degli apostoli, il fatto che il Cristo sia raffigurato all'interno della barca, come lascia supporre l'impronta dell'affresco, fa affiorare forti dubbi sull'attuale esegesi figurativa della scena che, dunque, con buona probabilità potrebbe ritrarre la tempesta sul lago di Gennesaret.

⁷⁰ ESCHWEILER *et alii* 1968, p. 129.

⁷¹ EXNER 2007, p. 109.

⁷² GOLL *et alii* 2007.

⁷³ HIRSCH, GOLL 2007, p. 155; GOLL 2007, pp. 71-72.

⁷⁴ HIRSCH, GOLL 2007, p. 155.



Fig. 7 - Oxford. Bodleian Library. Avorio Douce. La tempesta sedata (da KAHNITZ 1999).

Nel IX secolo, il tema sarà ritratto anche sul più noto salterio bizantino “a illustrazioni marginali”, il *Salterio Chludov* di Mosca⁷⁵, realizzato, verosimilmente, nella Costantinopoli post-iconoclasta⁷⁶. Assai interessante per i nostri ragionamenti sono le presenze, munite di didascalie, delle personificazioni del mare, ritratto, contrariamente ai modelli paleocristiani⁷⁷, come una figura femminile, e del vento, reso come un personaggio maschile reggente

⁷⁵ Museo Storico, Khud. 129d.

⁷⁶ LOWDEN 1997, pp. 458-459; BERNABÒ 2005, pp. 27-28. Per una visione completa del *Salterio Chludov* si veda ŠČEPKINA 1977.

⁷⁷ Nell'arte cristiana delle origini il mare è solitamente personificato da un anziano barbato. A questo proposito si vedano le numerose personificazioni del mare dei sarcofagi “del passaggio del Mar Rosso” (RIZZARDI 1970, pp. 125-126).

una sorta di lungo sifone che, sgridato dal Cristo, si tappa la bocca con la mano sinistra, smettendo così di soffiare⁷⁸.

Tuttavia per il periodo di massima fioritura della scena si dovrà attendere il termine del X secolo. Il frangente ottoniano costituisce il momento culminante dell'evoluzione iconografica del tema; proprio in quegli anni si escogiterà l'idea di riunire i due diversi momenti del racconto evangelico in un'unica rappresentazione. Il luogo di gestazione di questa nuova creazione iconografica – da intendere come una sorta di microsequenza – va situato nell'isola monastica di Reichenau sul lago di Costanza⁷⁹, in posizione strategica sulle vie di transito fra l'Italia e i territori transalpini del Sacro Romano Impero⁸⁰.

In poco più di un ventennio, e specialmente in corrispondenza degli anni del regno di Ottone III (983-1002), la produzione artistica della Reichenau proporrà per ben cinque volte l'episodio della tempesta sedata: nel vasto ciclo di affreschi con le vicende miracolose di Cristo del corpo longitudinale della chiesa di S. Giorgio di Oberzell⁸¹ (fig. 8), nella *St. Sylvester-Kapelle* di Goldbach presso Überlingen⁸², e in tre testi miniati del celebre, ma altrettanto discusso⁸³, *scriptorium* dell'isola, il centro di produzione libraria più significativo del periodo ottoniano⁸⁴. Si tratta del sontuoso *codex Egberti*⁸⁵ (fig. 9a), un libro di pericopi redatto da un *pool* di miniatori delle varie scuole ottoniane per l'influente arcivescovo Egberto di Treviri (977-993)⁸⁶, e di due codici

⁷⁸ ŠČEPKINA 1977, f. 88r.

⁷⁹ SCHILLER 1966, p. 177.

⁸⁰ Per un rapido inquadramento sulla produzione artistica e architettonica della Reichenau si veda MEIER 1998.

⁸¹ ERDMANN 1983, p. 15, Taf. 3.

⁸² KÜNSTLE 1906, p. 51, b. 27.

⁸³ BAUERREISS 1957; DODWELL, TURNER 1965, pp. 12-32. Per una breve sintesi sul dibattito e sulle problematiche circa l'esistenza, o comunque sulla rilevanza, dello *scriptorium* della Reichenau si veda MAYR-HARTING 1991, 1, pp. 203-209; MEIER 1998, pp. 873-874; CASTELFRANCHI VEGAS 2002, pp. 25-26.

⁸⁴ BOECKLER 1925; MEIER 1998, pp. 873-876; CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1997, p. 417; CASTELFRANCHI VEGAS 2002, pp. 25-31.

⁸⁵ Treviri, Stadtbibliothek, ms. 24, f. 24r = SCHIEL 1960, p. 122, Taf. 24.

⁸⁶ MAYR-HARTING 1991, 2, pp. 70-81; CASTELFRANCHI VEGAS 2002, p. 28.

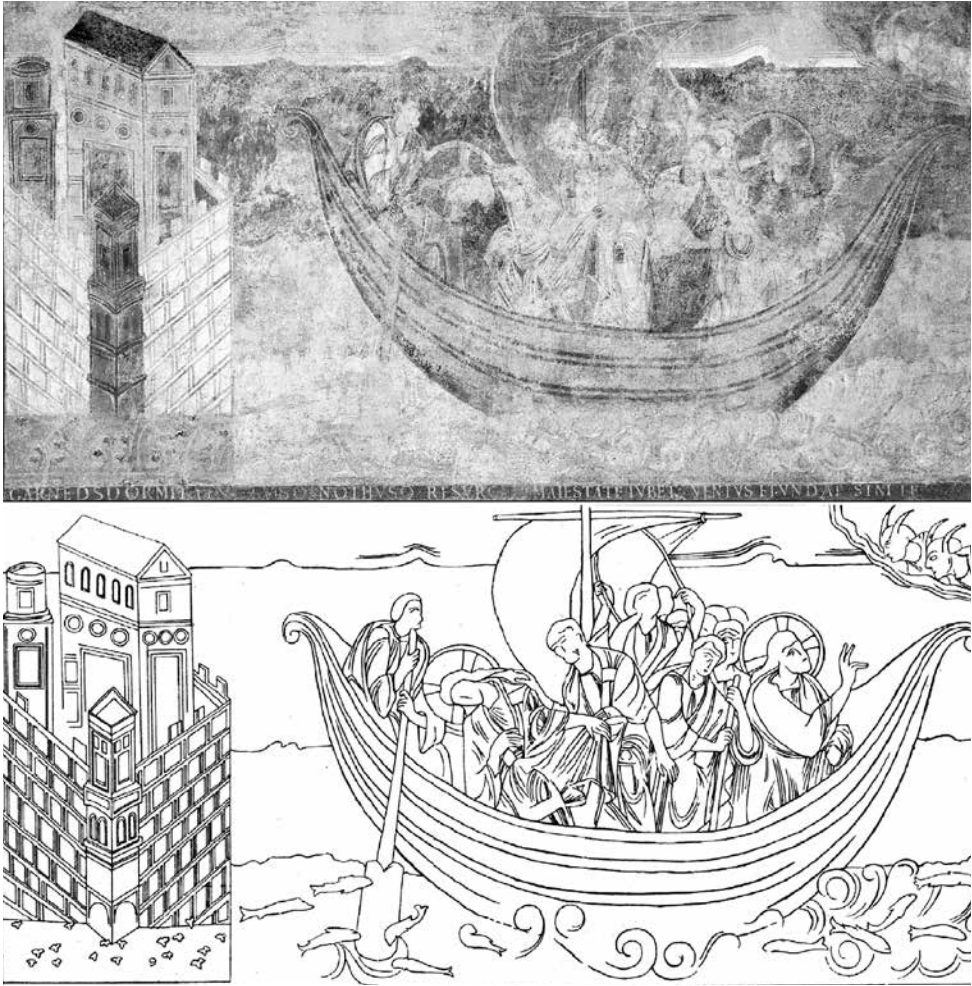


Fig. 8 - Oberzell. Reichenau. Chiesa di S. Giorgio. Navata centrale. Affresco della tempesta sedata (a) (da ERDMANN 1983) e disegno ricostruttivo (b) (da KÜNSTLE 1906).



Fig. 9 - a. Treviri. Stadtbibliothek. *Codex Egberti* (ms. 24). La tempesta sedata (da SCHIEL 1960); b. Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Evangelario di Ottone III (Clm 4453). La tempesta sedata (da KLEMM 2004).

del cosiddetto gruppo del copista Liuthar⁸⁷: gli evangelari di Ottone III del Duomo di Aquisgrana⁸⁸ e di Monaco di Baviera (fig. 9b)⁸⁹. Ad eccezione di alcuni dettagli, quali il mare pescoso, il numero degli apostoli, la *civitas* dell'affresco di Oberzell⁹⁰, le didascalie e i diversi modelli di imbarcazione, che in alcuni casi replicano fedelmente le decorazioni delle navi vichinghe dell'epoca⁹¹, gli esempi mostrati condividono il medesimo schema figurativo: a sinistra un apostolo, o Pietro, intento a svegliare il Cristo dormiente, che si sdoppia a destra e placa la tempesta, personificata da due teste di drago⁹², o da due demoni⁹³, recuperando in questo modo la credenza medievale del

⁸⁷ BOECKLER 1925, pp. 982-998; CASTELFRANCHI VEGAS 2002, pp. 28-29.

⁸⁸ Domschatzkammer inv. n. 25, f. 34v.

⁸⁹ Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, f. 103v = KLEMM 2004, abb. XX, kat. 187. Sull'evangelario di Ottone III del Duomo di Aquisgrana si veda GRIMME 1984; su quello di Monaco si veda KLEMM 2004, kat. 187, pp. 194-200.

⁹⁰ ERDMANN 1983, p. 15, Taf. 3.

⁹¹ A questo proposito si veda la celebre nave di Oseberg (NORDHAGEN 1997).

⁹² Evangelario di Ottone III del Duomo di Aquisgrana, (f. 34v); *Codex Egberti* (f. 24r = SCHIEL 1960, Taf. 24).

⁹³ Evangelario di Ottone III di Monaco (fol. 103v = KLEMM 2004, abb. XX, kat. 187); Cappella di S. Silvestro di Goldbach (KÜNSTLE 1906, p. 51, b. 27); Chiesa di S. Giorgio di Oberzell (ERDMANN 1983, p. 15, Taf. 3).

legame tra il demonio e i venti, particolarmente diffusa nelle regioni germaniche⁹⁴.

Tuttavia, l'*inventio* della Reichenau non si affermerà come l'unico modello per rappresentare la scena; quest'iconografia, infatti, sarà ignorata dagli altri *scriptoria* dell'epoca, in primo luogo da Colonia⁹⁵, che durante il momento ottoniano raggiunse il suo acme, tanto da contrapporsi, quasi, al primato artistico della Reichenau⁹⁶. Tale prassi trova la sua attuazione più macroscopica nella tempesta sedata del capolavoro della miniatura coloniese⁹⁷, l'evangelario della badessa Hitda di Meschede (primi due decenni dell'XI secolo) (fig. 10)⁹⁸, dove si recupera l'antico modello paleocristiano e si raffigura uno dei dodici apostoli intento a destare, scuotendolo sulla spalla, il Cristo, in questo caso serenamente in riposo al centro della barca, così come sarà rappresentato anche nel poco



Fig. 10 - Darmstadt. Landesbibliothek. Evangelario della badessa Hitda (ms. 1640). La tempesta sedata (da MAYR-HARTING 1991).

⁹⁴ Su tale argomento si veda LECLERCQ-MARX 1999, pp. 179-181.

⁹⁵ Sulla miniatura di Colonia si veda MAYR-HARTING 1991, 2, pp. 99-123; MADDALO 1994.

⁹⁶ MAYR-HARTING 1991, 2, p. 99.

⁹⁷ CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1997, p. 417.

⁹⁸ Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, ms. 1640, f. 117r = MAYR-HARTING 1991, 2, col. Pl. XI. Sull'evangelario della badessa Hitda si veda ancora MAYR-HARTING 1991, 2, pp. 99-117.

più tardo manoscritto Clm 15713 di Monaco⁹⁹, meglio conosciuto come le Pericopi di Salisburgo¹⁰⁰.

Un simile svolgimento iconografico sarà adottato anche in un altro monumento ottoniano, il ciclo di affreschi del sottotetto della Collegiata di S. Orso ad Aosta¹⁰¹, riferibile alla committenza del vescovo Anselmo (primo quarto del XI secolo), dove la scena¹⁰², oltre a presentare l'intero collegio dei Dodici, definiti dalla didascalia *dixipuli*, si apre, secondo un'ipotesi di lettura, anche agli influssi devozionali, riservando un ruolo preminente a Pietro ed Andrea, le cui reliquie, forse, erano conservate a Sant'Orso¹⁰³. Infine, la tempesta sedata è ritratta anche nel *Codex Aureus Epternacensis* di Norimberga¹⁰⁴, realizzato intorno al 1030 nell'abbazia benedettina di Echternach – con Salisburgo tra gli *scriptoria* più importanti dell'epoca salica¹⁰⁵ –, dove la scena, affiancata alla guarigione miracolosa dell'idropico, adotta lo "schema" della Reichenau, e nel *Bristol Psalter*¹⁰⁶, anch'esso degli inizi dell'XI secolo ma di fattura bizantina¹⁰⁷.

* * *

Concludendo questo itinerario nell'iconografia paleocristiana e altomedievale della tempesta sedata, che ci ha condotto dalle sabbie dell'Egitto ai territori del Sacro Romano Impero, si evince il legame del tema con la miniatura e l'arte monumentale degli edifici di culto. È interessante notare come la scena, ad eccezione dell'avorio di Oxford, compaia solamente in questi due generi artistici.

⁹⁹ Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15713, f. 22r = KLEMM 2004, kat. 35, p. 73, abb. 77.

¹⁰⁰ KLEMM 2004, kat. 35, pp. 64-68.

¹⁰¹ SEGRE MONTEL 2001.

¹⁰² SEGRE MONTEL 2001, pp. 81-82; ORLANDONI, ROSSETTI BREZZI 2003, p. 23, fig. 22.

¹⁰³ SEGRE MONTEL 2001, pp. 96-97, ntt. 37 e 44.

¹⁰⁴ Germanisches Nationalmuseum, ms. 156142, f. 54r = MAYR-HARTING 1991, 2, p. 197 fig. 127.

¹⁰⁵ MAYR-HARTING 1991, 2, pp. 186-205; CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1997, p. 418.

¹⁰⁶ Londra, British Library, ms. 40731, f. 147r = DUFRENNE 1966, pl. 56, f. 147r, p. 63.

¹⁰⁷ DUFRENNE 1966, pp. 47-66; ANDERSON 1994.

In questo quadro, assai esauriente per l'epoca altomedievale, assume un'importanza fondamentale il frammento papiraceo di Firenze, la cui testimonianza costituisce l'unica fonte per risalire alle perdute tempeste sedate delle basiliche paleocristiane, confermando, se ancora una volta ce ne fosse bisogno, i rapporti esistenti tra miniatura e pittura monumentale.

Analizzando lo sviluppo iconografico del tema, si ha la sensazione che quei due misteriosi personaggi che completano l'illustrazione fiorentina si debbano interpretare come le personificazioni degli elementi naturali – pare opportuno ricordare in questa sede che il Cristo si rivolge ai venti e al mare come se fossero degli esseri viventi –, ma in realtà ci troveremmo nel campo accidentato delle suggestioni e degli interrogativi insoluti, lasciando dunque ancora del tutto aperta la questione interpretativa che riguarda queste due enigmatiche figure.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL 1931 = F.-M. ABEL, *Gaza au VI^e siècle d'après le rhéteur Chorikios*, in *Revue Biblique* 40, 1931, pp. 5-31.
- ADDENDA 1927 = *Addenda et corrigenda*, in *Papiri Greci e Latini (Pubblicazioni della Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto)* 8, 1927, pp. XV-XIX.
- ANDERSON 1994 = J. C. ANDERSON, *The Palimpsest Psalter, Pantokrator Cod. 61: Its Content and Relationship to the Bristol Psalter*, in *Dumbarton Oaks Papers* 48, 1994, pp. 199-220.
- BASSI 1992 = E. BASSI, *Amore e Psyche*, in *Dai papiri della Società Italiana: Omaggio al XX Congresso Internazionale di Papirologia*, Firenze 1992, pp. 93-96.
- BAUER, STRZYGOWSKI 1905 = A. BAUER, J. STRZYGOWSKI, *Eine Alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Gole-niščev*, Wien 1905.
- BAUERREISS 1957 = R. BAUERREISS, *Gab es eine "Reichenauer Malerschule" um die Jahrtausendwende?*, in *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens* 68, 1957, pp. 40-72.
- BEKKER 1834 = I. BEKKER, *Theophylacti Simocattae. Historiarum libri octo*, in *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, 31, Bonnae 1834.
- BERNABÒ 2005 = M. BERNABÒ, *Una presenza costante: la miniatura bizantina dall'età di Giustiniano alla riconquista paleologa di Costantinopoli (500-1300 ca.)*, in A. PUTATURO DONATI MURANO, A. PERRICCIOLI SAGGESE (edd.), *La Miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, Napoli-Città del Vaticano 2005, pp. 23-34.
- BERNABÒ 2008 = M. BERNABÒ (ed.), *Il Tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Roma 2008.
- BISCONTI 2011-2012 = F. BISCONTI, *Pietro salvato dai flutti. Un dimenticato rilievo di S. Callisto*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 87-88, 2011-2012, pp. 11-26.
- BL VIII = P. W. PESTMAN, H. A. RUPPRECHT (edd.), *Berichtigungsliste der Griechischen Papyrusurkunden aus Ägypten*, Leiden-New York-Köln 1992.
- BOBER 1967 = H. BOBER, *On the Illumination of the Glazier Codex: A Contribution to Early Coptic Art and its Relation to Hiberno-Saxon Interlace*, in H. LEHMANN HAUPT (ed.), *Homage to a Bookman: Essays on Manuscripts, Books and Printing Written for Hans P. Kraus on his 60th Birthday*, Berlin 1967, pp. 31-49.

- BOECKLER 1925 = A. BOECKLER, *Die Reichenauer Buchmalerei*, in K. BEYERLE (ed.), *Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungsschrift zur zwölfhundertsten Wiederkehr des Gründungsjahres des Inselklosters 724-1924*, 2, München 1925, pp. 956-998.
- BOLMAN 2006 = E. S. BOLMAN, *Late Antique Aesthetics, Chromophobia, and the Red Monastery, Sohag, Egypt*, in *Eastern Christian Art* 3, 2006, pp. 1-24.
- BOLMAN 2009 = E. S. BOLMAN, *Reflections on the Red Monastery Project: 2000-2008*, in *Bulletin of the American Research Center in Egypt* 194, 2009, pp. 9-13.
- BOLMAN 2010 = E.S. BOLMAN, *Painted Skins: The Illusions and Realities of Architectural Polychromy, Sinai and Egypt*, in S. E. J. GERSTEL, R. S. NELSON (edd.), *Approaching the Holy Mountain: Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, Turnhout 2010, pp. 119-140.
- BOLMAN 2016a = E. S. BOLMAN (ed.), *The Red Monastery Church. Beauty and Asceticism in Upper Egypt*, New Haven 2016.
- BOLMAN 2016b = E. S. BOLMAN, *The Iconography of Salvations*, in BOLMAN 2016a, pp. 129-149.
- BORDI 2008 = G. BORDI, *Gli affreschi di San Saba sul piccolo Aventino. Dove e come erano*, Milano 2008.
- BOVINI 1950 = G. BOVINI, *Monumenti figurati paleocristiani conservati a Firenze nelle raccolte pubbliche e negli edifici di culto*, Città del Vaticano 1950.
- BRECKENRIDGE 1979 = J. D. BRECKENRIDGE, *Drawing of Job and his Family Represented as Heraclius and his Family*, in WEITZMANN 1979, pp. 35-36.
- CARLINI 1998 = A. CARLINI, *PSI VIII 920*, in CAVALLO *et alii* 1998, pp. 232-233.
- CASCIANELLI 2011-2012 = D. CASCIANELLI, *La pesca miracolosa di un frammentario coperchio di sarcofago di S. Sebastiano. Note e novità sull'iconografia paleocristiana della pesca miracolosa*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 87-88, 2011-2012, pp. 71-100.
- CASTELFRANCHI VEGAS 2002 = L. CASTELFRANCHI VEGAS, *L'arte ottoniana intorno al Mille*, Milano 2002.
- CAVALLO 1988 = G. CAVALLO, *Le tipologie della cultura nel riflesso delle testimonianze scritte*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo. XXXIV Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 3-9 aprile 1986)*, 2, Spoleto 1988, pp. 467-516.
- CAVALLO *et alii* 1998 = G. CAVALLO, E. CRISCI, G. MESSERI, R. PINTAUDI (edd.), *Scrivere libri e documenti nel mondo antico*, Firenze 1998.
- CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1997 = M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, s. v. *Miniatura*, in *EAM*, 8, Roma 1997, pp. 413-452.

- COPPOLA 1925 = G. COPPOLA, *Papiri figurati*, in *Papiri Greci e Latini (Pubblicazioni della Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto)* 8, 1, 1925, pp. 85-88.
- DAVIS-WEYER 1998 = C. DAVIS-WEYER, s. v. *Secoli 6°-10°*, in s. v. *Pittura*, in *EAM*, 9, Roma 1998, pp. 447-466.
- DE CESARIS *et alii* 2016 = L. DE CESARIS, A. SUCATO, E. RICCHI, *Wall Painting Conservation at the Red Monastery Church*, in BOLMAN 2016a, pp. 261-279.
- Der Stuttgarter Bilderpsalter* 1965 = *Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. Fol. 23. Württembergische Landesbibliothek*, Stuttgart 1965.
- DODWELL, TURNER 1965 = C. R. DODWELL, D. H. TURNER, *Reichenau Reconsidered. A Re-Assessment of the Place of Reichenau in Ottonian Art*, London 1965.
- DUFRENNE 1966 = S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age. Pantocrator 61, Paris Grec 20, British Museum 40731*, Paris 1966.
- EAM = *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1991-2002.
- ERDMANN 1983 = W. ERDMANN, *Die acht ottonischen Wandbilder der Wunder Jesu in St. Georg zu Reichenau-Oberzell*, Sigmaringen 1983.
- ESCHWEILER *et alii* 1968 = J. ESCHWEILER, B. FISCHER, H. J. FREDE, F. MÜTHERICH, *Der Inhalt der Bilder*, in *Der Stuttgarter Bilderpsalter. II Untersuchungen*, Stuttgart 1968, pp. 55-150.
- EVANS 2012 = H. C. EVANS, *Drawing of Job and his Family Represented as Heraclius and his Family*, in H. C. EVANS, B. RATLIFF (edd.), *Byzantium and Islam. Age of Transition 7th-9th Century*, New York 2012, p. 15.
- EXNER 2007 = M. EXNER, *Il programma iconografico della chiesa abbaziale nel contesto storico*, in GOLL *et alii* 2007, pp. 83-113.
- FOERSTER, RICHTSTEIG 1972 = R. FOERSTER, E. RICHTSTEIG, *Choricii Gazaei opera*, Stuttgart 1972.
- FRANGINI, MARTINELLI 1986 = G. FRANGINI, M. C. MARTINELLI, *Papiro figurato: Abductio di Briseide*, in A. CARLINI (ed.), *Papiri letterari greci della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera*, Stuttgart 1986, pp. 102-108.
- GALLAZZI, SETTIS 2006 = C. GALLAZZI, S. SETTIS (edd.), *Le tre vite del papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Milano 2006.
- GANDOLFO 1989 = F. GANDOLFO, *Gli affreschi di San Saba*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma 1989, pp. 183-187.
- GOLL 2007 = J. GOLL, *Le pitture parietali nello spazio e nel tempo*, in GOLL *et alii* 2007, pp. 47-74.
- GOLL *et alii* 2007 = J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, M. STAIR, *Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, Zurich 2007.

- GRIMME 1984 = E. G. GRIMME, *Das Evangeliar Kaiser Ottos III im Domschatz zu Aachen*, Freiburg-Basel-Wien 1984.
- GUIDOTTI 2000 = M. C. GUIDOTTI, *Papiro raffigurante Cristo sul lago di Tiberiade*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milano 2000, pp. 205-206.
- GUSTAFSON 1997 = W. M. GUSTAFSON, *Inscripta in fronte: Penal Tattooing in Late Antiquity*, in *Classical Antiquity* 16, 1997, pp. 79-105.
- HICKEY 1999 = T. M. HICKEY, *Notes on some Papyri from the Byzantine Oxyrhynchite*, in *Bemerkungen zu Papyri XII*, in *Tyche* 14, 1999, pp. 325-327.
- HIRSCH, GOLL 2007 = S. HIRSCH, J. GOLL, *Catalogo delle pitture parietali carolingie*, in GOLL *et alii* 2007, pp. 115-225.
- HORAK 1992 = U. HORAK, *Illuminierte Papyri, Pergamente und Papiere I*, Wien 1992.
- HORAK 1995 = U. HORAK, *Christliches und Christlich-Magisches auf illuminierten Papyri, Pergamenten, Papieren und Ostraka. Das Pergament P. Vindob. G 40.204 mit Christus und den vier Evangelisten*, in *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 1, 1995, pp. 27-48.
- KAHSNITZ 1999 = R. KAHSNITZ, *Buchdeckel mit triumphierendem Christus*, in C. STIEGEMANN, M. WEMHOFF (edd.), *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, 2, Mainz 1999, pp. 696-698.
- KEMP, LAUER 1972 = W. KEMP, R. LAUER, s. v. *Sturm auf dem Meer*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie* 4, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 219-222.
- KESSLER 1979 = H. L. KESSLER, *Acts of the Apostles*, in WEITZMANN 1979, pp. 494-495.
- KITZINGER 1975 = E. KITZINGER, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in WEITZMANN *et alii* 1975, pp. 99-142.
- KLEMM 2004 = E. KLEMM, *Die Ottonischen und Frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, in *Katalog der Illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München* 2, Wiesbaden 2004.
- KÜNSTLE 1906 = K. KÜNSTLE, *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen*, Freiburg im Breisgau 1906.
- LECLERCQ-MARX 1999 = J. LECLERCQ-MARX, *Vox Dei clamat in tempestate. À propos de l'iconographie des Vents et d'un groupe d'inscriptions campanaires (IXe-XIIIe siècles)*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale* 42, 1999, pp. 179-187.
- LEGRAS 2002 = B. LEGRAS, *Lire en Égypte: d'Alexandre à l'Islam*, Paris 2002.
- LOWDEN 1997 = J. LOWDEN, s. v. *Area bizantina*, in s. v. *Miniatura*, in *EAM*, 8, Roma 1997, pp. 452-462.

- LUBIAN 2013 = F. LUBIAN, *I tituli historiarum a tema biblico della Tarda Antichità latina: Ambrosii disticha, Prudentii Dittochaeon, Miracula Christi, Rustici Helpidii tristicha. Introduzione, testo criticamente riveduto, traduzione e commento*. Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Macerata 2013.
- MADDALO 1994 = S. MADDALO, s. v. *Miniatura*, in s. v. *Colonia*, in *EAM*, 5, Roma 1994, pp. 191-197.
- MATTHIAE 1965 = G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo, I (Secoli IV-X)*, Roma 1965.
- MAYR-HARTING 1991 = H. MAYR-HARTING, *Ottonian Book Illumination. An Historical Study, 1. Themes, 2. Books*, London 1991.
- MAZZA 2001 = R. MAZZA, *L'archivio degli Apioni. Terra, lavoro e proprietà senatoria nell'Egitto tardoantico*, Bari 2001.
- MAZZEI 2004 = B. MAZZEI (ed.), *Progetto pilota Deir el Ahmar, Deir anba Bishoi «Convento Rosso»*, Roma 2004.
- MEIER 1998 = H. R. MEIER, s. v. *Reichenau*, in *EAM*, 9, Roma 1998, pp. 870-876.
- MESSERI 1998 = G. MESSERI, *PSI VIII 919*, in *CAVALLO et alii* 1998, pp. 231-232.
- MINTO 1925-1926 = A. MINTO, *Firenze: R. Museo Archeologico*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione* 5, 1925-1926, pp. 190-192.
- MINTO 1951a = A. MINTO, *Papiro figurato. Aiace Telamonio kallinikos col suo disco argivo*, in *Papiri Greci e Latini (Pubblicazioni della Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto)* 12, 1951, pp. 213-224.
- MINTO 1951b = A. MINTO, *Papiro figurato. Abbozzo per una scena di parata militare*, in *Papiri Greci e Latini (Pubblicazioni della Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto)* 12, 1951, pp. 224-228.
- MINTO 1957 = A. MINTO, *P.S.I. 920. Cristo dorme sulla barca di Pietro mentre infuria la procella sul lago di Tiberiade*, in *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, 2, Milano 1957, pp. 97-101.
- NORDHAGEN 1997 = P. J. NORDHAGEN, s. v. *Oseberg*, in *EAM*, 8, Roma 1997, pp. 902-904.
- ORLANDONI, ROSSETTI BREZZI 2003 = B. ORLANDONI, E. ROSSETTI BREZZI (edd.). *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale, 2, Apparato iconografico*, Aosta 2003.
- POLAŃSKI 2010 = T. POLAŃSKI, *The Cycles of Childhood and Miracles in Saint Sergius' Church of Gaza in the Ecphrasis of Choricus*, in E. DĄBROWY, M. DZIELSKIEJ, M. SALAMONA, S. SPRAWSKIEGO (edd.), *Hortus Historiae. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Józefa Wolskiego w setną rocznicę urodzin*, Kraków 2010, pp. 737-760.
- RIZZARDI 1970 = C. RIZZARDI, *I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, Faenza 1970.

- ROSENTHAL 1972 = E. ROSENTHAL, *The Illuminations of the Vergilius Romanus* (Cod. Vat. Lat. 3867). *A Stylistic and Iconographical Analysis*, Zürich 1972.
- SALMI 1945 = M. SALMI, *I dipinti paleocristiani di Antinoe*, in *Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosellini*, Firenze 1945, pp. 157-169.
- ŠČEPKINA 1977 = M. V. ŠČEPKINA, *Miniature Chludovskoj psaltyri. Grečeskij illjustrirovannyj kodeks IX veka*, Moskva 1977.
- SCHIEL 1960 = H. SCHIEL, *Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier. Voll-Faksimile-Ausgabe unter dem Patronat de Stadt Trier*, Basel 1960.
- SCHILLER 1966 = G. SCHILLER, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, 1, Gütersloh 1966.
- SEGRE MONTEL 2001 = C. SEGRE MONTEL, *La pittura romanica*, in B. ORLANDONI, E. ROSSETTI BREZZI (edd.), *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, 1, Saggi, Aosta 2001, pp. 79-100.
- SETTIS 2006 = S. SETTIS, *Il Papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica*, in GALLAZZI, SETTIS 2006, pp. 20-65.
- SOLDATI 2006a = A. SOLDATI, *Frammento di papiro con scena evangelica (PSI VIII 920)*, in GALLAZZI, SETTIS 2006, p. 297.
- SOLDATI 2006b = A. SOLDATI, *Frammento di papiro con raffigurazione di Amore e Psiche (PSI VIII 919)*, in GALLAZZI, SETTIS 2006, pp. 288-289.
- SOLDATI 2006c = A. SOLDATI, *Frammento di papiro con scena epica (P. Monac. II 44)*, in GALLAZZI, SETTIS 2006, pp. 292-293.
- SÖRRIES 1993 = R. SÖRRIES, *Christlich-Antike Buchmalerei im Überblick*, Wiesbaden 1993.
- STYGER 1914 = P. STYGER, *Die Malereien in der Basilika des hl. Sabas auf dem kl. Aventin in Rom*, in *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 28, 1914, pp. 49-96.
- VELMANS 2008 = T. VELMANS, *La pittura bizantina. Mosaici, affreschi, icone, miniature*, in T. VELMANS (ed.), *Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul*, Milano 2008, pp. 109-218.
- VOLBACH 1976 = W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1976.
- WEITZMANN 1975 = K. WEITZMANN, *The Study of Byzantine Book Illumination. Past, Present, and Future*, in WEITZMANN *et alii* 1975, pp. 1-60.
- WEITZMANN 1979 = K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979.
- WEITZMANN *et alii* 1975 = K. WEITZMANN, W. C. LOERKE, E. KITZINGER, H. BUCHTHAL, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975.
- WILPERT 1906 = G. WILPERT, *Le pitture dell'oratorio di S. Silvia*, in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 26, 1906, pp. 15-26.

PARTE II

La circolazione dei temi iconografici tra arti minori e arti maggiori

WRIGHT 2001 = D. H. WRIGHT, *The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design*, London 2001.

ZANICHELLI 2004 = G. Z. ZANICHELLI, *I copti e i codici miniati prima dell'anno mille*, in MAZZEI 2004, pp. 105-115.

OSSERVAZIONI STORICHE SU UNA PARTICOLARE ICONOGRAFIA DELLA SCENA DI SANSONE IN LOTTA CON IL LEONE (*Gdc* 14, 5-6)

CRISTIANO MENGARELLI

L'argomento di questo contributo si concentrerà sulla ricostruzione di un percorso storico nel processo di formazione di una particolare versione del soggetto biblico di 'Sansone in lotta con il leone' (*Gdc* 14, 5-6)¹, in cui il protagonista afferra la mascella dell'animale ponendosi da tergo rispetto ad esso.

Le molteplici rappresentazioni artistiche di questa specifica iconografia nell'intero bacino mediterraneo ed europeo in piena età medievale (XI-XII secolo) mostrano una notevole uniformità schematica², a dimostrazione di come la versione in questione sia divenuta nel tempo uno schema tipo con cui rappresentare lo scontro tra l'uomo e la belva. Fin dall'età alto medievale si arrivò quindi a consolidare, sulla spinta della coeva iconografia legata alla figura del re biblico Davide, un prototipo nuovo ed alternativo al consueto schema di tradizione classica dello scontro frontale, a cui invece si attennero le prime rappresentazioni sansoniane di età tardo antica.

¹ Un'ampia sintesi su questo tema si trova in PERRAYMOND 1998 e PERRAYMOND 2000 per l'intero ciclo sansoniano.

² Come ad esempio le rappresentazioni su mosaico, per cui vedi BARRAL I ALTET 2015, pp. 224-227 con ampia bibliografia.



Fig. 1 - a. Roma. Ipogeo di via Dino Compagni. Vano L. Particolare dell'affresco di Sansone in lotta con il leone (da FERRUA 1960); b. Paphos (Cipro). Particolare del pavimento musivo rinvenuto nella 'Casa di Orfeo' (da MICHAELIDES 1987); c. Particolare del f. 248v del ms. Vat. Gr. 747 (da WEITZMANN 1960).

La prima raffigurazione fino ad ora conosciuta per la scena descritta in *Gdc* 14, 5-6 si trova nell'affresco del vano L dell'Ipogeo di via Dino Compagni a Roma (datato tra la metà³ e la fine del IV secolo⁴) (fig. 1a), che fa parte di una serie di rappresentazioni delle storie di Sansone distribuite nell'intero ipogeo.

Nell'affresco romano Sansone è rappresentato nel momento in cui il suo slancio lo porta a contatto con il leone, in uno schema che richiama in generale quelle rappresentazioni in cui l'uomo e l'animale si contrappongono frontalmente assumendo uno schema chiastico, come nelle scene di caccia al leone raffigurate nei sarcofagi di media età imperiale o frequentemente nei mosaici, soprattutto quelli tardo-antichi di produzione siro-palestinese come la *megalopsychia* di Antiochia. In questo senso il consueto richiamo tradizionale ad un confronto diretto con la tradizione iconografica del *dodekathlos* erculeo può essere indirizzato verso schemi simili a quello presente nel

³ FERRUA 1960, p. 93; FERRUA 1990, pp. 52, 104-105.

⁴ TRONZO 1986, pp. 10-17; mentre BISCONTI 2002, p. 117 parla di IV secolo "maturo".

mosaico pavimentale della Casa di Orfeo a Paphos (Cipro), datato al tardo II – inizi III secolo⁵ (fig. 1b), e non, come è stato fatto in passato⁶, con quelle scene di combattimento tra Ercole ed il leone in cui l'eroe stringe l'animale in una presa al collo asfissiante⁷.

L'evidenza della tradizione iconografica costituita dal bacino di scene pertinenti al mito di Ercole doveva rimanere comunque chiaramente preponderante, anche in ragione di una riconosciuta assimilazione nella percezione del valore soterico assunto dalla figura dell'eroe classico in piena età imperiale, comune a quello con cui si caratterizzavano alcuni personaggi biblici, come anche Sansone⁸. Il carattere salvifico del ciclo narrativo sansoniano rappresentato nell'ipogeo romano venne infatti accentuato nella stessa scena del vano L dalla rappresentazione della carcassa del leone dalle cui fauci fuoriescono le api ed il miele (*Gdc* 14, 8-9)⁹.

L'affresco dell'ipogeo romano è la sola rappresentazione integra di epoca tardo antica della scena di *Gdc* 14, 5-6 con cui poter confrontare una serie di riproduzioni rimaste frammentarie ma attribuibili a quel passo biblico. Nello stesso ipogeo, ma nel cubicolo B, si trova un affresco cronologicamente di poco precedente a quello del vano L, dove rimangono visibili solo la parte inferiore delle gambe di un uomo e le zampe di un leone che gli si pone

⁵ MICHAELIDES 1987, pp. 12-13, pl. XIX, una rappresentazione simile si trova su una campanella in oro proveniente da Tarso in Cilicia e datata entro la prima metà del III secolo, per cui cfr. LIMC, p. 11.

⁶ Già WEITZMANN 1960, pp. 57-58 e poi KENFIELD 1975, pp. 189-192, partendo dalla assonanza del ciclo sansoniano dell'ipogeo con archetipi derivati dalla produzione miniaturistica, avevano ipotizzato che la scena raffigurata nel vano L derivasse direttamente da iconografie come quella rappresentata nel frammento 2331 dei Papiri di Ossirinco (III d.C.), ritenuto il 'capostipite' di una tradizione miniaturistica poi mantenutasi fino al pieno medioevo come dimostrano le miniature che riproducono il passo *Gdc* 14, 5-6 nei manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana *Gr.* 747 (fig. 1c) e *Gr.* 746 risalenti rispettivamente ai secoli XI e XII.

⁷ Vedi i diversi casi riportati nel LIMC, pp. 9-34, ma soprattutto l'esempio costituito dal piatto in sigillata africana C3 conservato a Mainz e datato al IV secolo (cfr. DEL MORO 2000).

⁸ BISCONTI 2000, p. 367.

⁹ Questo significato rimarrebbe evidente anche se la presenza di quella scena si fosse resa necessaria per evitare di confondere Sansone con Ercole, come riteneva KENFIELD 1975, p. 186.

frontalmente, interpretati come parte della sequenza del passo *Gdc 14, 5-6*¹⁰. Ugualmente incompleta è anche la scena rappresentata sulla formella marmorea proveniente dal *Martyrion* di Antiochia (V secolo)¹¹ (fig. 2a), per la quale si è solo ipotizzato si possa trattare della scena di *Gdc 14, 5-6*. Nel caso del pavimento musivo rinvenuto a Mopsuestia in Cilicia (fine IV – metà V secolo)¹² (fig. 2b), venne rappresentato un ciclo di scene pertinenti a Sansone, con le singole sequenze scandite per riquadri: nel primo rimangono solo una parte della gamba e del mantello dell'eroe, ma è certo che si tratti del passo *Gdc 14, 5-6* per la presenza dell'apparato epigrafico che riproduce parte del testo biblico¹³.

Ai casi citati si dovrebbe aggiungere anche il frammento di mosaico pavimentale rinvenuto nella Sinagoga di Huqoq in Galilea (tardo IV – V secolo)¹⁴ (fig. 2c) dove sono riprodotte, ma non in sequenza continua, scene del ciclo di Sansone corredate in alcuni casi da un apparato epigrafico. In un lacerto del mosaico sono visibili solo le zampe posteriori di un animale colto nell'atto di slanciarsi, e la parte inferiore delle gambe di un uomo; questi elementi non necessariamente appartengono ad un'unica scena, ma si distinguono chiaramente dalla sequenza sottostante dove è descritto il passo sulla devastazione dei campi dei filistei ad opera di Sansone con l'ausilio delle volpi (*Gdc 15, 4-5*)¹⁵.

Malgrado permanga l'incertezza interpretativa per le singole scene nei casi di Antiochia ed Huqoq, è chiaro che le ampie sequenze del ciclo sansoniano rappresentate a Mopsuestia, Huqoq e nell'ipogeo romano, derivino da archetipi già codificati nella produzione manoscritta¹⁶, come dimostrerebbe anche la presenza dell'apparato epigrafico sia a Mopsuestia che ad Huqoq.

¹⁰ Già evidenziato in FERRUA 1960, pp. 48, 73.

¹¹ WEITZMANN 1941, n. 371, p. 137.

¹² KITZINGER 1973, pp. 138-139.

¹³ THÜMMEL 1974, p. 70.

¹⁴ Vedi BRITT 2014, p. 355.

¹⁵ Diversamente BRITT 2014, p. 349 interpreta la scena come pertinente alla sola storia delle volpi.

¹⁶ Per questo aspetto vedi in generale KITZINGER 1975; per i singoli casi vedi KITZINGER 1973, pp. 142-143 per Mopsuestia e BISCONTI 1999, pp. 66-69 per le scene sansoniane dell'ipogeo romano.

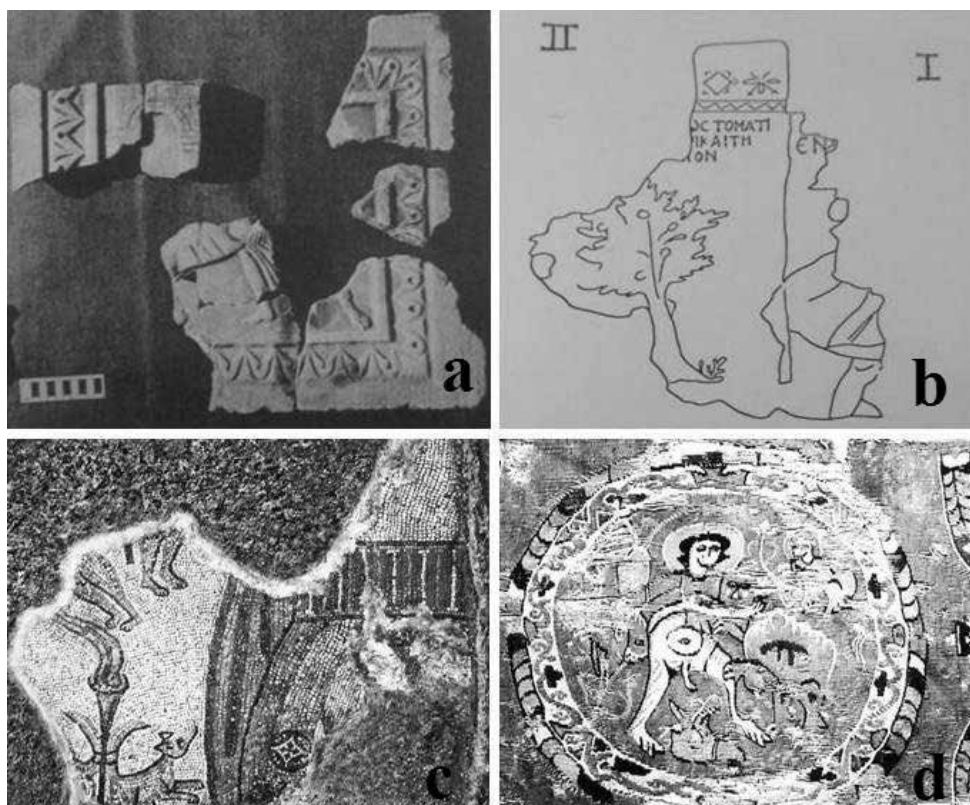


Fig. 2 - a. Formella in marmo proveniente dal *Martyrion* di Antiochia (da WEITZMANN 1941); b. Particolare della riproduzione del mosaico pavimentale rinvenuto a Mopsuestia (da KITZINGER 1973); c. Particolare del pavimento musivo rinvenuto ad Huqoq (da BRITT 2014); d. Particolare del tessuto di produzione copta con scene della vita di Davide (da DALE 1993).

In definitiva, la situazione che si può delineare per il ciclo sansoniano in età tardo antica sembrerebbe rimanere circoscritta geograficamente, con la sola eccezione di Roma, all'ambito del Mediterraneo orientale; in un area geografica, come visto in precedenza, piuttosto ristretta. In questo senso appare significativo riscontrare come lo stesso schema adottato nel vano L dell'ipogeo romano per rappresentare la scena di *Gdc* 14, 5-6 possa confrontarsi meglio con tradizioni iconografiche ampiamente attestate nel medesimo ambito geografico del Mediterraneo orientale, dove appunto appare maggiormente rappresentato il ciclo sansoniano. Ciò suggerirebbe la pos-

sibilità che la scelta di quel particolare schema espresso nell'ipogeo romano possa essere la conseguenza di reminescenze culturali agganciate alla lunghissima tradizione vicino-orientale di rappresentazioni per lo scontro tra l'eroe ed il leone.

La medesima articolazione della figura di Sansone vista nell'ipogeo romano, ma anche a Mopsuestia e probabilmente nella formella da Antiochia, rimanda ad uno schema simile a quello che si intravede in un'altra formella marmorea rinvenuta nello stesso contesto antiocheno¹⁷, nella quale si è opportunamente riconosciuta la scena descritta nel passo biblico *1Sam 17, 34-35* in cui Davide è impegnato a strappare dalle fauci del leone un pecora, come segno evidente della sua capacità di saper regnare difendendo il suo popolo, il gregge, dalle insidie del nemico, in questo caso il leone o l'orso, citati entrambi nel passo biblico.

La similitudine appena riscontrata ci avverte quindi come, fin da epoca tardo antica, le scene di lotta con il leone della tradizione sansoniana e di quella davidica possano aver seguito un percorso iconografico fatto di continui prestiti ed interscambi, come si evidenzierà più volte in questo contributo. Come ad esempio in quelle rappresentazioni di lotta tra Davide ed il leone posti frontalmente, che richiamano lo schema visto nella scena sansoniana dell'ipogeo romano; le quali compaiono su alcune stoffe di produzione copta datate entro il VII secolo¹⁸ (fig. 2d), o nelle miniature del f. IVv del ms. della Biblioteca Marciana cod. gr. Z 17 (inizi del secolo XI); o infine nelle coeve cassette eburnee di produzione medio-bizantina come quella conservata al Museo del Bargello di Firenze.

Al tempo stesso, la situazione di frammentarietà che caratterizza la gran parte delle rappresentazioni di Sansone citate in precedenza, non esclude la possibilità che lo schema dell'attacco da tergo possa essere stato utilizzato già in epoca tardo-antica per riprodurre la scena di *Gdc 14, 5-6*. Tale posizione era, come noto, di preferenza impiegata per rappresentare le scene di tauroctonia, oltre che per diversi momenti del ciclo erculeo, come ad esempio nell'agguato alla cerva; ma soprattutto poteva essere utilizzato per riprodurre scene di *venatio*, di cui si citano due esempi significativi.

¹⁷ WEITZMANN 1941, pp. 136-137.

¹⁸ DALE 1993, pp. 30-35.

Il primo riguarda una scena presente nel grande mosaico pavimentale scoperto nel peristilio del Palazzo imperiale di Costantinopoli¹⁹ (datato tra gli inizi e la metà del VI secolo), dove è rappresentato un *venator*, erroneamente interpretato come Sansone²⁰ (fig. 3a), che afferra da tergo un animale il cui manto scuro dai toni violacei esclude la possibilità che si possa trattare di un leone, raffigurato in altre parti di quel pavimento a mosaico con la consueta livrea giallo-camoscio.

Il secondo caso concerne invece alcuni stampi presenti su prodotti ceramici in sigillata chiara africana C²¹, in cui sono rappresentate scene di caccia con personaggi che afferrano le fiere da tergo a mani nude o le abbattano con l'ausilio di una mazza (fig. 3b-c). È noto come questi prodotti ceramici in sigillata con scene a rilievo abbiano svolto un ruolo importante, in ragione della loro ampia circolazione nel bacino del Mediterraneo, anche quale tramite di diverse iconografie di tradizione biblica²².

Ci si è soffermati su questi esempi di *venationes* poiché anche da questo ambito iconografico, in parallelo con le rappresentazioni grafiche della tradizione erculee, è stata tratta la matrice che ha dato forma alle scene di lotta tra Davide ed il leone e l'orso riprodotte sui piatti ritrovati a Lambousa (Cipro) (fig. 4), datati ai primi decenni del VII secolo²³. I due piatti costituivano i for-

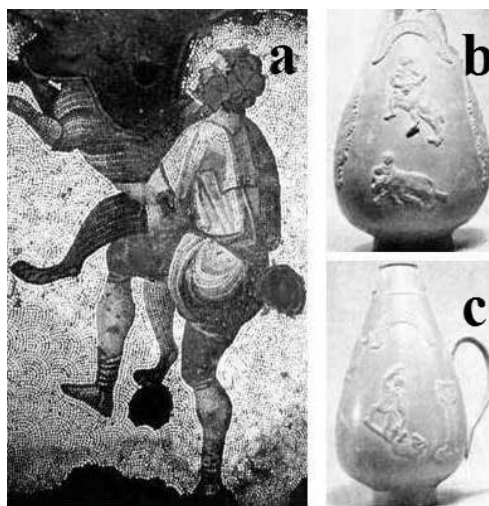


Fig. 3 - a. Particolare del pavimento musivo rinvenuto nel Palazzo imperiale di Costantinopoli (da BARSANTI 2009); b-c. Brocche in terra sigillata africana C decorate a stampo (da SALOMONSON 1960).

¹⁹ BARSANTI 2009, p. 61.

²⁰ TRILLING 1969, pp. 55, 69.

²¹ SALOMONSON 1960, p. 20, figg. 20 e 22.

²² Vedi in generale SALOMONSON 1979.

²³ La datazione, che si ricava dai bolli impressi sul fondo esterno dei singoli piatti, oscilla tra l'anno 613 e il biennio 629-630, per cui vedi CRUIKSHANK DODD 1961, pp. 188-189; 194-195.

mati di taglia minore di un intero corredo, composto da vasellame di tre grandezze diverse, da considerarsi come un servizio ad uso domestico²⁴, seppur destinato ad una clientela di altissimo rango, piuttosto che una produzione unica²⁵.

Le due scene davidiche rappresentate sui piatti costituiscono il primo esempio fino ad ora conosciuto di applicazione dello schema dell'attacco da tergo all'animale per una scena del racconto biblico. La derivazione formale di quello schema dalle scene di *venationes* diviene evidente osservando ad esempio



Fig. 4 - Piatto in argento rinvenuto a Lambousa (da CRUIKSHANK DODD 1961).

la scena di caccia riprodotta nel pavimento musivo rinvenuto nel Monastero di Beit She'an nella Galilea meridionale, datato fine VI – inizi VII secolo²⁶ e quindi coevo ai piatti di Lambousa. Ma anche l'inseguimento e l'attacco da tergo da parte di Ercole verso la cerva possedeva la medesima semantica espressa dalla dinamica d'azione insita nella pratica della caccia; a loro volta queste dimensioni si percepivano nello stesso passo biblico *1Sam 17, 35* in cui si specifica appunto che Davide insegue il leone e l'orso per poterli abbattere, così come avrebbe fatto un cacciatore o lo stesso Ercole.

Tuttavia rimane assai probabile che la stessa riproduzione di Davide intento ad abbattere le fiere armato di mazza possa essere stato una derivazione della commistione tra le scene sansoniane e quelle davidiche.

Malgrado nel testo biblico si faccia un riferimento solo indiretto all'uso della mazza contro i due animali da parte di Davide, questa sequenza ebbe larga fortuna nelle diverse rappresentazioni pertinenti, a partire dalle scene

²⁴ Per questa produzione si conoscono anche copie di qualità minore come l'esemplare rinvenuto a Karma (Russia), poi disperso, per cui vedi KESSLER 1979, pp. 479-480.

²⁵ SPAIN ALEXANDER 1977, pp. 236-237.

²⁶ MADDEN 2014, pp. 161-164.

riprodotte sulle porte lignee della basilica ambrosiana a Milano (fine del IV secolo)²⁷, ma non venne mai fissato in una iconografia canonica. Davide è infatti rappresentato nell'abbattere le due fiere utilizzando una mazza, sia afferrando l'animale da dietro come nella miniatura contenuta nel f. 147v del Salterio *Chludov* (seconda metà del IX secolo)²⁸ che frontalmente come nella miniatura del f. 2v contenuta nel ms. della Bibliotheque Nationale de Paris gr. 139 (X secolo)²⁹ o come nella cassetta eburnea conservata a Palazzo Venezia a Roma (fine X secolo)³⁰.

A questo punto del percorso si è osservato come l'iconografia dello scontro tra l'animale e l'uomo si fosse arricchita in piena età tardo antica di uno schema ben preciso, veicolato dalla tradizione classica ma svincolato al tempo stesso da questa ed ormai perfettamente inserito nel repertorio di scene bibliche, perlomeno di quelle davidiche. Questa considerazione introduce una tappa ulteriore nel processo di fissazione dell'iconografia di cui si sta parlando, cioè il gruppo di tessuti in seta convenzionalmente definiti 'sansoniani'.

Su queste stoffe è rappresentato un unico soggetto (fig. 5), riprodotto in una sequenza continua a coppie affrontate, che si doveva ripetere su tutta l'estensione originale del manufatto, alla maniera della tradizione decorativa delle *rotae*; in tal caso però l'articolazione del nastro decorativo continuo ed 'aperto' farebbe supporre che questa singola scena sia stata 'estratta' da una sequenza di immagini pertinenti ad un ciclo specifico³¹.

La voluta generalità della rappresentazione non può essere letta come un semplice espediente decorativo³², né spiegata con motivazioni tecniche³³, ma semmai deve rivelare l'intenzione di rappresentare attraverso quella sola composizione un unico concetto, cioè l'espressione di forza insita nell'affrontare il leone. Ciò conferiva a quel tessuto una intensa valenza apotropaica,

²⁷ Vedi in generale MROCKO 1982.

²⁸ DE MAFFEI 2011, pp. 191-228.

²⁹ CUTLER 1984, pp. 63-71.

³⁰ MAGUIRE 1988, pp. 89-93.

³¹ Confronta ad esempio la sequenza di scene della vita di Giuseppe rappresentate nel tessuto in seta conservato a Sens e datato al VI-VII secolo, per cui vedi MUTHESIUS 1997, n. M16, pp. 169-170.

³² Così invece AMBROSE 2005, pp. 141-142.

³³ MARTINIANI REBER 1986, p. 100.



Fig. 5 - Particolare del tessuto in seta del tipo 'sansoniano', dalla Cattedrale di Coira (da MUTHESIUS 1997).

percepita come tale anche quando questi tessuti vennero reimpiegati, dopo la loro prima fase di vita³⁴, sotto forma di frammenti come corredo per il trasporto e la conservazione di reliquie.

Negli anni recenti si è consolidata l'attribuzione di queste stoffe, un tempo ritenute di provenienza 'alessandrina'³⁵, ad una produzione di area bizantina databile a cavallo tra i secoli VIII e IX. A questo gruppo appartengono

³⁴ I singoli frammenti erano in origine parte di un mantello o di una tunica simile a quella riprodotta già negli affreschi di S. Maria *Antiqua* degli anni 741-752; vedi MILLER 2014, pp. 28-29; 51-67.

³⁵ MUTHESIUS 1997, pp. 65-79.

anche i tessuti con le scene della 'Natività' ed 'Annunciazione' conservati nel Museo Sacro al Vaticano³⁶, con le quali le stoffe sansoniane presentano una similitudine stringente nei colori e nella resa del motivo decorativo di contorno, nonché nei volti dei protagonisti. Altri confronti con tessuti coerenti allo stesso gruppo sopra citato si possono portare per la figura del leone, simile a quello riprodotto sul tessuto proveniente dal reliquiario di St. Austremonie a Mozac³⁷, ma soprattutto per la fisionomia della figura umana rappresentata sulle stoffe sansoniane. Il personaggio intento ad attaccare il leone da tergo trova dei paralleli stringenti con le figure dei cacciatori rappresentati nel frammento conservato anch'esso nel Museo Sacro al Vaticano ed appartenente al reliquiario dei sandali di Cristo³⁸, ma anche con i personaggi raffigurati nel frammento della 'Quadriga', una seta di colore blu ritenuta appartenente al corredo di sepoltura di Carlo Magno³⁹.

Il personaggio del tessuto sansoniano e gli altri esempi citati a confronto derivano chiaramente da un medesimo archetipo da ricercarsi in prodotti di area bizantina; ed a loro volta trovano una discreta corrispondenza anche con la figura di Davide presente nei piatti di Lambousa, o, limitatamente alla disposizione della figura ed al trattamento del mantello, con il personaggio rappresentato nella formella di Antiochia ritenuta appartenente al ciclo di Sansone ma anche con quella del mosaico di Mopsuestia.

Nell'insieme dei vari frammenti conservati, le stoffe sansoniane presentano tra loro pochissime varianti iconografiche, più che altro riconducibili alla qualità della tessitura; ciò farebbe ipotizzare che i frammenti rimasti provengano da varie manifatture che riproducevano la stessa scena su diversi registri qualitativi. Le stoffe sansoniane dovettero incontrare un'ampia diffusione in area occidentale, forse proprio in ragione della loro valenza di oggetti carichi di un particolare significato piuttosto che rappresentativi di un preciso soggetto iconografico⁴⁰. Questa ampia diffusione rientrava poi nello sviluppo

³⁶ MUTHESIUS 1997, n. M 35, p. 175.

³⁷ MUTHESIUS 1997, n. M 34, p. 175, datato al secolo VIII.

³⁸ MUTHESIUS 1997, n. M 40, p. 177.

³⁹ DESROSIERS 2004, pp. 212-213.

⁴⁰ Secondo CADUFF 2003 la scena rappresentata sui tessuti sansoniani sarebbe invece da interpretare come un preciso riferimento alla figura di Davide come Re e protettore del suo popolo.

del commercio di questi tessuti in età carolingia, legato ad una coeva crescita nell'impiego di abiti sontuosi da parte della gerarchia ecclesiastica di quel periodo⁴¹.

La scena fissata sul tessuto sansoniano troverebbe poi una stretta associazione iconografica anche con le produzioni artistiche di età alto medievale generate in area europea, soprattutto insulare, che riprodussero l'iconografia davidica di lotta con il leone e l'orso. I diversi esempi disponibili dimostrano come il grado di penetrazione di questa iconografia in area occidentale sia avvenuto in una fase coeva, se non addirittura precedente, a quella in cui si è proposta la produzione e circolazione delle stoffe. Tra questi esempi si possono citare le numerose croci monumentali di area irlandese o il sarcofago conservato nella Cattedrale di St. Andrews ad Edimburgo⁴², con datazioni inquadrare sostanzialmente nei secoli VIII-IX. Importante in questo senso è anche la produzione miniaturistica, come nel caso del f 53r del ms. del salterio Cotton Vespasian A I, conservato nella British Library di Londra. Si tratta di un'opera di produzione insulare che si ritiene realizzata nel secondo quarto⁴³ o nel terzo quarto del secolo VIII⁴⁴, con glosse di commento che datano non oltre i primi decenni del secolo IX⁴⁵. La lettera iniziale del Salmo 53 è istoriata con la figura di Davide intento a dilaniare un leone afferrandone la mascella da tergo (fig. 6a); una scena molto simile a quella vista sui tessuti sansoniani, sia nella particolare somiglianza tra i due personaggi che nello specifico gesto di afferrare la mascella dell'animale ponendogli la mano sotto al mento, così come indicato nel passo biblico *1Sam 17, 35*.

Un altro esempio è la miniatura che si trova sul f. 6r del salterio di Corbie, datato attorno all'anno 800⁴⁶ e redatto in area franco-continentale; in questo caso la somiglianza con la scena riprodotta nei tessuti è ancora più stringente a partire proprio dall'impianto generale dello schema (fig. 6b).

Questi ultimi esempi suggeriscono la possibilità che i personaggi rappresentati nelle due miniature e quello delle stoffe siano derivati da un archetipo

⁴¹ MILLER 2014, pp. 40-41.

⁴² Vedi per entrambi i casi HENDERSON 1998, pp. 119-134.

⁴³ ALEXANDER 1978, pp. 55-56.

⁴⁴ KUHN 1948, p. 611.

⁴⁵ KUHN 1943, pp. 473-474.

⁴⁶ PULLIAM 2010, p. 99; HOURIHANE 2002, p. 246.

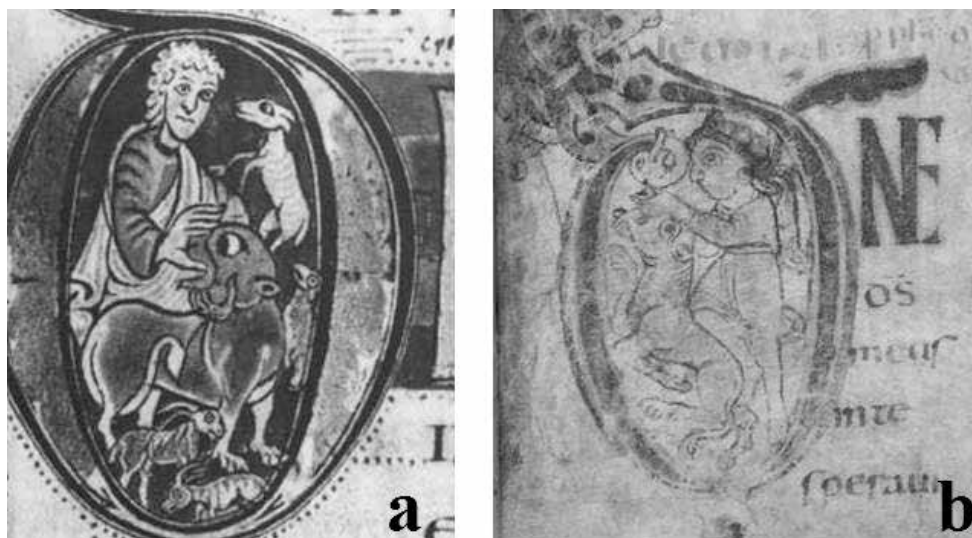


Fig. 6 - a. Particolare del f. 53r del ms. Cotton Vespasian A1 (da HOURIHANE 2002); b. Particolare del f. 6 del Salterio di Corbie (da PULLIAM 2010).

comune da ricercarsi in un prodotto miniaturistico di area bizantina, che a sua volta dovette avere un rapporto diretto anche con la scena riprodotta sui piatti di Lambousa.

L'ampia digressione nel campo dell'iconografia davidica, e di ciò che da essa deriva, ci permette però di inquadrare meglio l'origine di quella che può essere considerata, a tutti gli effetti, l'unica raffigurazione certa di età alto medievale del passo *Gdc* 14, 5-6 con lo schema dell'attacco da tergo. Si tratta della miniatura del f. 246r del ms. dei *Sacra Parallela* conservato nel *Codex Parisinus graecus* 923 (fig. 7), dove compare un intero ciclo di figure che illustrano una larga parte delle gesta sansoniane. L'origine del manoscritto è da tempo ritenuta pertinente all'area siro-palestinese⁴⁷, e la sua datazione si aggira tra la seconda metà del IX e gli inizi del secolo successivo. In questo caso venne dunque impiegato per Sansone uno schema iconografico ormai definito e maturato in gran parte, a quanto pare, nell'ambito dell'iconografia davidica. Lo stesso confronto tra la miniatura dei *Sacra* ed il personaggio

⁴⁷ WEITZMANN 1979, pp. 20-23.

rappresentato nel tessuto sansonia-
no attesterebbe quindi l'avvenuto
riconoscimento dell'adattabilità di
questo schema per le scene di lotta
con il leone⁴⁸. I tratti marcatamen-
te 'orientali' del Sansone dei *Sacra
Parallela* appaiono del tutto diversi
dal personaggio rappresentato nel-
le stoffe, la cui fisionomia divenne
semmai il tratto distintivo dell'im-
magine di Davide in area europea
continentale ed insulare.

Per chiudere il percorso scandi-
to in questo contributo, rimane da
considerare un ultimo oggetto, cioè

il Pettine liturgico in avorio proveniente da Metz e conservato nel Museo del
Louvre (fig. 8); prodotto nell'area renana e concordemente datato, sulla base
di confronti di diversi elementi, al periodo di Carlo il Calvo intorno all'anno
870⁴⁹. Infatti la fisionomia del protagonista intento a dilaniare da tergo la
mascella di un leone presenta una strettissima somiglianza con il monarca
raffigurato negli avori della Cattedra lignea di S. Pietro, identificato proprio
con l'imperatore Carlo il Calvo⁵⁰.

La rappresentazione diretta su questo oggetto dell'imperatore che scon-
figge il leone implica che alla base di quella raffigurazione vi fosse il chiaro
intento di autorappresentarsi come simbolo di forza, mutuando in una sola
scena quei dettami figurativi pertinenti che circolavano nella cultura tardo
carolingia dell'epoca.

Come visto in precedenza, in ambito europeo continentale ed insulare alto
medievale il motivo iconografico con l'attacco al leone da tergo si era prepo-
nentemente fissato sulla figura di Davide, personaggio caro a tutti gli impe-



Fig. 7 - Particolare del f. 246r del ms. *Codex Parisinus Graecus* 923 (da WEITZMANN 1979).

⁴⁸ WEITZMANN 1979, p. 67.

⁴⁹ GABORIT CHOPIN 2003, pp. 148-149.

⁵⁰ MÜTHERICH 1971, pp. 260-263.

ratori carolingi⁵¹. Il peso notevole avuto dagli intellettuali di origine insulare alla corte di Carlo il Calvo⁵² dovette influire nel suggerire la scelta dello schema iconografico, a loro molto familiare; con il quale era possibile rappresentare anche quel particolare valore di espressione di forza insito nel rapporto Ercole-Sansone così come emerge in alcune produzioni letterarie di età tardo carolingia⁵³.

Infatti, malgrado la comparazione tra le figure di Ercole e Sansone sia un tratto peculiare della percezione dell'eroe biblico nella tradizione patristica fin dal IV secolo, come ad esempio già in Agostino nel *De civitate* 18, 19⁵⁴, il punto più alto nel livello di sincretismo venne raggiunto in età alto medievale nel componimento dell'*Ecloga Theodulii*. In quest'opera la semplice assimilazione tra i due personaggi, sulla base della comune espressione di forza, diviene diretta sovrapposizione: l'autore dell'*Ecloga* arriva infatti a far indossare anche a Sansone la pelle del leone, così come era tradizione per Ercole⁵⁵. La riconosciuta valenza pedagogico-scolastica di quel testo dovette contribuire al superamento della figura di Ercole nell'insieme dei suoi significati mitologici, riducendoli a semplice immagine decorativa, come dimostrereb-



Fig. 8 - Parigi. Musée du Louvre. Pettine liturgico (da GABORIT CHOPIN 2003).

⁵¹ CWI 1983, pp. 119-122; GARIPZANOV 2008, pp. 224-228.

⁵² NELSON 1994, pp. 32-34; cfr. anche CRIVELLO 2010, pp. 765-770.

⁵³ FRUGONI 1976-1977, pp. 145-146.

⁵⁴ Per un esame esaustivo delle fonti patristiche che citano Sansone vd. PERRAYMOND 1998 e PERRAYMOND 2000 con ampia bibliografia.

⁵⁵ MOSETTI CASARETTO 1997, pp. XCVIII-XCIX, versi 173-180.

be anche il reiterato uso dell'intero ciclo di scene del *dodekathlos* erculeo nelle cassette eburnee tardo alto medievali.

La recente serie di studi sull'*Ecloga* ha inquadrato la formazione del componimento nella seconda metà del IX secolo in ambito monastico⁵⁶, probabilmente l'abbazia di San Gallo, ed ovviamente in un contesto letterario proprio della cultura tardo carolingia. Questa recente contestualizzazione troverebbe un significativo parallelo in un altro testo, dal titolo eloquente, cioè il *De duodecim virtutibus Hercules et de Samson fortissimo*; purtroppo conosciuto solo in quanto citato in un elenco dei manoscritti che in un momento imprecisato del X secolo erano presenti nell'abbazia di Lorsch.

I due testi sopra ricordati dimostrerebbero quindi come nell'ambito dei due *scriptoria* abbaziali fortemente legati all'ambito imperiale, a cavallo tra il pieno IX e X secolo fosse possibile concepire questa assimilazione tra l'eroe classico e quello biblico come una vera e propria traslazione diretta di significati da uno all'altro.

Quanto detto lascia intravedere la possibilità che nel pettine di Metz si sia voluta rappresentare una scena carica di significato ideale scaturito dall'insieme dei singoli rimandi, piuttosto che di una precisa citazione biblica, semmai riferibile, come nel caso dei tessuti, a Davide piuttosto che a Sansone. Nella scena rappresentata sul pettine l'ariete raffigurato a sinistra richiamava la citazione diretta della scena davidica *1Sam 17, 34*; ed aveva il suo contraltare nel secondo leone in basso a destra, con evidente allusione alla figura di Sansone ed al significato insito nell'intero gruppo di scene scandite dall'incontro con il felino (*Gdc 14*).

Il richiamo a Sansone permetteva di esprimere anche la sintesi di valori di forza fisica in chiave apotropaica che la tradizione iconografica erculeo ancora manteneva a livello decorativo, come chiaramente indicato nella scelta di rappresentare le scene del *dodekathlos* proprio sulla stessa cattedra lignea di cui si è accennato prima⁵⁷.

Il pettine di Metz, uno dei tanti significativi oggetti di 'arte minore' incontrati in questo contributo, rappresenterebbe quindi la spia del momento storico in cui la continua e ripetuta commistione iconografica davidica e san-

⁵⁶ MOSETTI CASARETTO 2013, pp. 335, 360.

⁵⁷ Vedi in generale WEITZMANN 1973.

soniana ha finito per fondersi in un'unica scena anche in un prodotto realizzato nell'ambito occidentale; avviando un percorso di percezione diffusa che ha portato a fissare nelle rappresentazioni artistiche dell'Occidente romanico, sulla lunga spinta del peso storico-culturale esercitato dall'età carolingia, anche su Sansone la rappresentazione dello scontro con il leone attraverso lo schema ben preciso dell'attacco da tergo all'animale.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER 1978 = J. J. G. ALEXANDER, *Insular manuscripts 6th to the 9th century*, London 1978.
- AMBROSE 2005 = K. AMBROSE, *Samson, David or Hercules? Ambiguous Identities in Some Romanesque Sculptures of Lion Fighters*, in *Konsthistorisk Tidskrift* 74, 2005, pp. 131-147.
- BARRAL I ALTET 2015 = X. BARRAL I ALTET, *Un programme iconographique occidental pour le pavement medieval de l'église du Christ Pantocrator de Constantinople*, in *Convivium* 2, 2015, pp. 218-233.
- BARSANTI 2009 = C. BARSANTI, *I mosaici del Grande Palazzo imperiale di Costantinopoli: alcune riflessioni*, in M. C. LENTINI (ed.), *Mosaici Mediterranei*, Caltanissetta 2009, pp. 55-73.
- BISCONTI 1999 = F. BISCONTI, *Riflessioni complessive sul programma iconografico del cubicolo di Sansone*, in F. BISCONTI, B. MAZZEI (edd.), *Il cubicolo di Sansone nell'ipogeo di via Dino Compagni alla luce dei recenti interventi di restauro*, in *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 5, 1999, pp. 60-72.
- BISCONTI 2000 = F. BISCONTI, *Le iconografie*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 aprile 2001)*, Roma 2000, pp. 361-367.
- BISCONTI 2002 = F. BISCONTI, *Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo A nell'Ipogeo di Via Dino Compagni*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 78, 2002, pp. 19-117.
- BRITT 2014 = K. BRITT, *Huqoq (Lower Galilee) and its Synagogue Mosaics: Preliminary Report on the Excavations of 2011-13. The Mosaic Panels*, in *Journal of Roman Archaeology* 27, 2014, pp. 348-355.
- CADUFF 2003 = G. A. CADUFF, *Zur Bildsprache des sogenannten «Samson-Stoffes» im Churer Domschatz*, in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 60, 2003, pp. 297-304.
- CRIVELLO 2010 = F. CRIVELLO, *L'Irlanda e l'arte carolingia*, in *L'Irlanda e gli irlandesi nell'Alto Medioevo. Atti della Settimana di Studio (Spoleto, 16-21 aprile 2009)*, Spoleto 2010, pp. 757-770.
- CRUIKSHANK DODD 1961 = E. CRUIKSHANK DODD, *Byzantine Silver Stamps*, Washington 1961.

- CUTLER 1984 = A. CUTLER, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.
- CWI 1983 = J. S. CWI, *A Study in Carolingian Political Theology: the David Cycle at St. John, Müstair*, in A. A. SCHMID (ed.), *Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia*, Bologna 1983, pp. 117-127.
- DALE 1993 = T. E. A. DALE, *The Power of the Anointed: The Life of David on Two Coptic Textiles in the Walters Art Gallery*, in *The Journal of the Walters Art Gallery* 51, 1993, pp. 23-42.
- DE MAFFEI 2011 = F. DE MAFFEI, *Bisanzio e l'ideologia delle immagini*, Napoli 2011.
- DEL MORO 2000 = M. P. DEL MORO, *Coppa con scena di Eracle e il leone nemeo*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, p. 489.
- DESROSIERES 2004 = S. DESROSIERES, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^e siècle. Musée National du Moyen Âge. Thermes de Cluny, Catalogue*, Paris 2004.
- FERRUA 1960 = A. FERRUA, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano 1960.
- FERRUA 1990 = A. FERRUA, *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina*, Firenze 1990.
- FRUGONI 1976-1977 = C. FRUGONI, *L'ideologia del potere imperiale nella 'Cattedra di S. Pietro'*, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo. Archivio Muratoriano* 86, 1976-1977, pp. 67-170.
- GABORIT CHOPIN 2003 = D. GABORIT CHOPIN, *Musée du Louvre. Département des objets d'art. Catalogue. Ivoires médiévaux V^e-XV^e siècle*, Paris 2003.
- GARIPZANOV 2008 = I. H. GARIPZANOV, *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c. 751-877)*, Leiden-Boston 2008.
- HENDERSON 1998 = I. HENDERSON, *Primus Inter Pares: the St. Andrews Sarcophagus and Pictish Sculpture*, in S. M. FOSTER (ed.), *The St. Andrews Sarcophagus. A Pictish Masterpiece and its International Connections*, Dublin 1998, pp. 97-167.
- HOURIHANE 2002 = C. HOURIHANE, *King David in the Index of Christian Art*, Princeton 2002.
- KENFIELD 1975 = J. F. KENFIELD, *An Alexandrian Samson: Observations on the New Catacomb on the Via Latina*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 51, 1975, pp. 179-192.
- KESSLER 1979 = H. L. KESSLER, *David Plates from Cyprus*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 19 novembre 1977 - 12 febbraio 1978)*, New York 1979, pp. 475-483.

- KITZINGER 1973 = E. KITZINGER, *Observations on the Samson Floor at Mopsuestia*, in *Dumbarton Oaks Papers* 27, 1973, pp. 133-144.
- KITZINGER 1975 = E. KITZINGER, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in K. WEITZMANN *et alii* (edd.), *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, pp. 99-142.
- KUHN 1943 = S. M. KUHN, *The Vespasian Psalter and the Old English Charter Hands*, in *Speculum* 18, 1943, pp. 458-483.
- KUHN 1948 = S. M. KUHN, *From Canterbury to Linchfield*, in *Speculum* 23, 1948, pp. 591-629.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae classicae*, 5, Zürich-München 1990.
- MADDEN 2014 = A. M. MADDEN, *Corpus of Byzantine Church Mosaic Pavements from Israel and the Palestinian Territories*, Leuven-Paris-Walpole 2014.
- MAGUIRE 1988 = H. MAGUIRE, *The Art of Comparing in Byzantium*, in *The Art Bulletin* 70, 1988, pp. 88-103.
- MARTINIANI REBER 1986 = M. MARTINIANI REBER, *Lyon, Musée historiques des tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines V^e-XI^e siècles*, Paris 1986.
- MICHAELIDES 1987 = D. MICHAELIDES, *Cypriot Mosaics*, Nicosia 1987.
- MILLER 2014 = M. C. MILLER, *Vestire la chiesa. Gli abiti del clero nella Roma medievale*, Roma 2014.
- MOSETTI CASARETTO 1997 = F. MOSETTI CASARETTO (ed.), *Teodulo, Ecloga. Il canto della verità e della menzogna*, Firenze 1997.
- MOSETTI CASARETTO 2013 = F. MOSETTI CASARETTO, *Il caso controverso dell'«Ecloga Theoduli»*, in *Studi Medievali* 54, 2013, pp. 330-364.
- MROCZKO 1982 = T. MROCZKO, *The Original Programme of the David Cycle on the Doors of San Ambrogio in Milan*, in *Artibus et Historiae* 3, 1982, pp. 75-87.
- MÜTHERICH 1971 = F. MÜTHERICH, *Der Elfenbeinschmuck des Thrones*, in *La Cattedra lignea di S. Pietro*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 10, 1971, pp. 253-273.
- MUTHESIUS 1997 = A. MUTHESIUS, *Byzantine silk weaving AD 400 to AD 1200*, Vienna 1997.
- NELSON 1994 = J. L. NELSON, *Charles le Chauve*, Paris 1994.
- PERRAYMOND 1998 = M. PERRAYMOND, *Il ciclo di Sansone (GD. 14, 15, 16): genesi e diffusione di un tema iconografico*, in F. GUIDOBALDI (ed.), *Domum tuam dilexi*, Città del Vaticano 1998, pp. 643-667.
- PERRAYMOND 2000 = M. PERRAYMOND, s. v. *Sansone*, in F. BISCONTI (ed.), *Temì di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, p. 276.

- PULLIAM 2010 = H. PULLIAM, *Exaltation and Humiliation: The Decorated Initials of the Corbie Psalter (Amiens, Bibliothèque municipale, MS 18)*, in *Gesta. International Centre of Medieval Art* 49, 2010, pp. 97-115.
- SALOMONSON 1960 = J. W. SALOMONSON, *The 'Fancy Dress Banquet'. Attempt at Interpreting a Roman Mosaic from El Djem*, in *Bulletin Antieke Beschaving* 35, 1960, pp. 25-55.
- SALOMONSON 1979 = J. W. SALOMONSON, *Voluptatem spectandi non perdat sed mutet. Observations sur l'Iconographie du martyre en Afrique Romaine*, Amsterdam-Oxford-New York 1979.
- SPAIN ALEXANDER 1977 = S. SPAIN ALEXANDER, *Heraclius, Byzantine Imperial Ideology and the David Plates*, in *Speculum* 52, 1977, pp. 217-237.
- THÜMMEL 1974 = H. G. THÜMMEL, *Das Samson-Mosaik in Misis (Mopsuestia) und seine Inschriften*, in *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins* 90, 1974, pp. 69-75.
- TRILLING 1989 = J. TRILLING, *The Soul of the Empire: Style and Meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople*, in *Dumbarton Oaks Papers* 43, 1989, pp. 27-72.
- TRONZO 1986 = W. TRONZO, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, Pennsylvania State 1986.
- WEITZMANN 1941 = K. WEITZMANN, *Iconography of the Reliefs from the Martyrion*, in R. STILLWELL (ed.), *Antioch-on-the-Orontes, III, The excavations 1937-1939*, Princeton 1941, pp. 135-149.
- WEITZMANN 1960 = K. WEITZMANN, *The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography*, in *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1960, pp. 43-68.
- WEITZMANN 1973 = K. WEITZMANN, *The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra*, in *The Art Bulletin* 55, 1973, pp. 1-37.
- WEITZMANN 1979 = K. WEITZMANN, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979.

RITRATTO DI PASTORE

*Una tipologia iconografica per la decorazione domestica:
pastori del quotidiano*

GIULIA MARCHIONI

Spesso lo storico dell'arte ha creato mappe e categorie concettuali per poter analizzare una moltitudine di fenomeni figurativi. Questo atteggiamento classificatorio si è per lo più basato sul paradigma epistemologico delle dicotomie, configurando così un sistema gerarchico, in cui alcuni oggetti sono ascrivibili alla categoria delle “arti minori”, mentre altri a quella delle “arti maggiori”. Una simile relazione fra “oggetti artistici”¹ ha legittimato un approccio che mirasse ad individuare le relazioni di somiglianza e dipendenza reciproche fra gli oggetti stessi. Il mio intervento consiste in un'indagine tematica che, inevitabilmente, neutralizza la classificazione gerarchica e le derivanti relazioni “verticali” fra oggetti. L'analisi di temi iconografici non nega l'esistenza di una relazione per somiglianza fra oggetti e immagini, ma la supera: attraverso l'individuazione dei messaggi che le immagini dovevano comunicare, è possibile mettere a fuoco le esigenze e le finalità per le quali quelle immagini e gli oggetti che le “portano” erano stati prodotti.

Obiettivo del mio intervento è quindi riformulare le semplicistiche, seppur utili, dicotomie classificatorie, abbandonando il modello gerarchico preferendo una analisi basata sull'individuazione di generi artistici. Il genere che intendo prendere in esame è quello degli oggetti di uso quotidiano: da un lato le lucerne fittili, dall'altro la decorazione domestica; preferisco parla-

¹ Il termine “artistici” non ha connotazione estetica, semmai artigianale.

re di “quotidiano” piuttosto che di “privato” poiché, come vedremo, la casa è un luogo ancipite, pubblico e privato. Il tema iconografico che costituirà il punto di osservazione dei diversi generi artistici è il tema bucolico e pastorale.

Dal confronto fra le iconografie delle lucerne e dei mosaici pavimentali delle *domus*, nonché dal confronto fra gli oggetti stessi, emergerà da un lato un quadro più dettagliato del significato delle immagini pastorali e dall'altro una riflessione sulle funzioni sociali degli oggetti artistici nel quotidiano.

Il tema iconografico del pastore stante, isolato e incorniciato godette di una grande fortuna, a partire dall'epoca antica, fino a tutta la tarda antichità. L'immaginario pastorale venne elevato a dignità letteraria nel terzo secolo a.C. da Teocrito, tradizionalmente considerato l'inventore della poesia bucolica; essa poi fiorì nella penisola italiana grazie a Virgilio, che divenne a pieno titolo erede del poeta ellenistico ed archegeta del genere letterario².

Sul piano iconografico, già intorno al 40 a.C., prima che Virgilio scrivesse le *Ecloghe*, si era formata una tradizione di grandi paesaggi bucolici, con definiti tipi di pastori: un esempio celeberrimo sono gli affreschi nella cosiddetta villa dei Misteri di Pompei, raffiguranti, fra le altre scene, una satiessa che allatta una capretta³. Durante la prima età imperiale erano inoltre assai diffuse le gemme ad intaglio decorate con temi bucolici, in particolare con la mungitura della capra, tema assai fortunato e popolare nella glittica⁴.



Fig. 1 - San Pietroburgo. Piatto d'argento con poeta in abito pastorale (Teocrito?).

² GRILLO 1971.

³ HIMMELMANN 1974, p.160.

⁴ FURTWÄNGLER 1896, n. 4679-4683, p. 190 e tav. 34.



Fig. 2 - Londra, British Museum. Lampada con il pastore Titiro (da WALTERS 1914).



Fig. 3 - Lucerna romana (da DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988).

Scene pastorali articolate in più ampie composizioni compaiono anche su sarcofagi accanto a rappresentazioni di episodi mitologici, quasi a creare un “sottofondo”, un’ambientazione bucolica dei principali temi mitologici: alcuni pastori compaiono sul sarcofago di Proserpina del museo Archeologico di Barcellona, risalente alla fine del II secolo⁵ e sul lato corto del sarcofago con Selene e Endimione del museo del Louvre databile al 230 d.C.⁶. I pastori e le scene bucoliche in genere assumono un peso maggiore nei cosiddetti quadretti con paesaggi idillico-sacrali: a Monaco è conservato un rilievo di età augustea, raffigurante un edificio circolare con colonne ed altri elementi pertinenti alla sfera religiosa, probabilmente una cista e cimbali dionisiaci,

⁵ GARCÍA Y BELLIDO 1949, pp. 217-220 e tav. 250.

⁶ ZANKER, EWALD 2008, p. 321.

davanti al quale passa un vecchio e curvo villico che porta i frutti del suo lavoro agreste, preceduto nel passo dalla sua giumenta. L'immagine del pastore, pur vestito di stracci e affaticato dall'umile lavoro, insieme con il tempietto rustico, dovevano probabilmente evocare l'idea della *pax augusta* e della prosperità garantite dal potere imperiale che, ai fini della propaganda, non mancò di usare il linguaggio bucolico e le immagini della tranquillità pastorale di virgiliana memoria.

Progressivamente la figura del pastore iniziò a isolarsi rispetto alle scene bucoliche e ai quadretti idillico-sacrali, guadagnando una sempre maggiore autonomia iconografica. Esso venne sovente rappresentato in ambito funerario, sia sui sarcofagi, sia nelle pitture.

Nei rilievi funerari si trova spesso al centro del fronte del sarcofago nel riquadro sotto il tondo centrale con i ritratti dei defunti: qui il pastore è rappresentato nell'atto di mungere una capra o di portare una pecora sulle spalle, secondo il modello greco arcaico del moscoforo. Sulla fronte del sarcofago di Baebia Hertofile, del 290 d.C. circa, si vede il pastore seduto che accarezza una capra. Intorno al 260 il pastore crioforo iniziò a comparire anche su sarcofagi commissionati dai fedeli nella religione cristiana a Roma⁷. Nella produzione pittorica, il pastore compare spesso dipinto a fresco al centro della volta delle camere funerarie, incorniciato da linee rosso-verdi.

Il pastore costituisce un tema fortunato tanto nell'arte funeraria, quanto nella decorazione di oggetti d'uso quotidiano, quali lampade in terracotta, anelli e gemme; anche nella decorazione di ambienti domestici, parimenti di "uso" quotidiano, l'immaginario pastorale conosce una grande fortuna: mosaici di pastori incorniciati da preziosi temi geometrici decorano i pavimenti delle sale di rappresentanza di alcune abitazioni, specialmente del nord Italia, databili al III e IV secolo.

Se nell'arte funeraria l'immaginario pastorale ha dei significati, non affrontabili in questa sede, determinati non solo dalla tradizione iconografica, ma anche e soprattutto dal contesto in cui le immagini si trovano, è possibile ipotizzare l'esistenza di un denominatore comune, determinante per il senso delle immagini pastorali in contesti quotidiani: l'analisi delle forme e delle funzioni degli oggetti che recano queste iconografie contribuirà a mettere a

⁷ CORBY FINNEY 1997, p. 125.

fuoco il contesto di queste “immagini del quotidiano”, a partire dagli oggetti minuti, fino ai palinsesti domestici.

Potrebbe apparire superfluo decorare oggetti d'uso realizzati in materiale deperibile quale la terracotta; eppure sono pochissime le lampade fittili che non presentino una qualche forma di decorazione del disco. L'uso di decorare le lucerne ha origine in epoca ellenistica, a cavallo del III secolo a.C., momento in cui l'uso stesso di questo metodo di illuminazione prese piede anche in ambiente italico⁸, diventando costume ampiamente diffuso in epoca romana: il disco centrale viene concepito per essere un portatore di immagini, abilmente realizzate a rilievo nello stretto spazio tondo.

La figura del pastore crioforo stante, isolato e visto frontalmente, inizia a comparire con una certa frequenza sulle lampade fra il 175 e il 225 nelle opere di alcuni *artifices* nell'area centro italica che producevano lampade Loeschcke tipo 8. Tutte le lampade con tale soggetto recano il “marchio di fabbrica” nella parte inferiore (*Firmalampen*). Tre nomi sembrano essere stati i più significativi nel panorama artistico: Florenzio, Saeculus e Annius Serapidoro. Quest'ultimo era il principale artefice del centro Italia in età severiana; la sua produzione risulta ampia e alquanto ripetitiva e

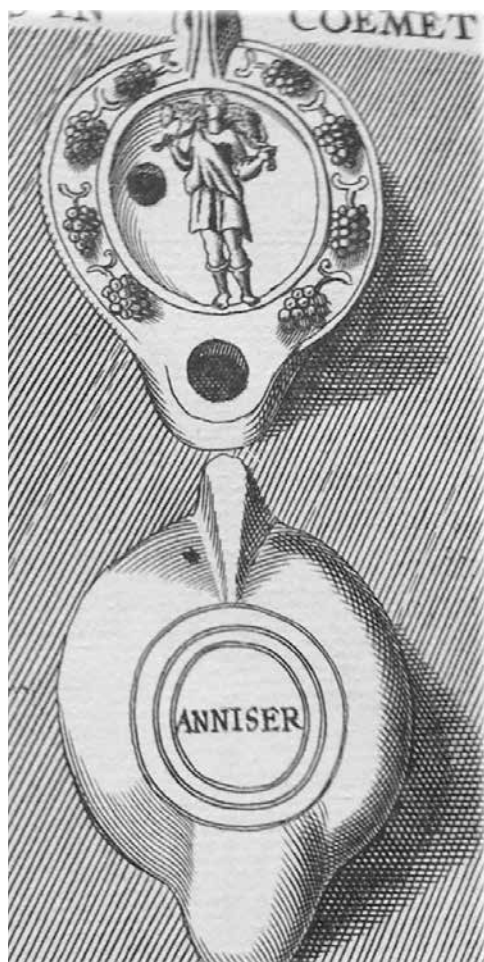


Fig. 4 - Illustrazione con lampada di *Annius Serapidorus*. Ubicazione attuale non conosciuta.

⁸FRAPPICINI 2015, p. 185.

di bassa qualità. La grande produzione di lampade con pastore, caratteristica dell'*atelier* di Annius, è spiegabile, secondo Paul Corby Finney, con la crescente richiesta del mercato e dei committenti in età antonina e severiana di questo tipo di decorazione, la cui fortuna in età augustea è al suo apice⁹. La fortuna di cui godette l'iconografia pastorale a partire dal I secolo d.C. anche nella decorazione di oggetti d'uso, quali gemme intagliate, lucerne, stele etc. è spiegabile, come già accennato, con il suo intrecciarsi con gli ideali di pace e prosperità garantiti dal controllo imperiale.

È possibile che fra gli acquirenti di Annius vi fossero anche dei cristiani, poiché l'immagine del crioforo costituisce una sorta di *passe-partout* decorativo, che poteva essere accettato tanto da committenti ancora legati alle religioni tradizionali quanto dagli esponenti della nuova fede. Per questo motivo l'identità religiosa dei committenti o acquirenti delle lampade pastorali di Annius è indecifrabile. Qualcosa di più invece si può dire sull'acquirente di una lampada particolare, conservata al Bode Museum di Berlino, la cosiddetta lampada Wulff-1224. Questa lampada di tipo Loeschcke 8, un po' più ampia rispetto al normale, raffigura un pastore crioforo al centro, circondato a terra da sette pecorelle; alle sue spalle due episodi della storia di Giona (a sinistra Giona rigettato, a destra Giona a riposo) e una colomba appollaiata su una sorta di scatola a sinistra. Sopra la testa del pastore sono rappresentate le sette stelle (le Pleiadi) fra le due personificazioni di Sole e Luna. L'acquirente di questa lampada rivela qualcosa di più sul suo credo religioso rispetto a un cliente di Annius: solamente un cristiano (o un ebreo) avrebbero potuto comprendere il senso di una iconografia tanto complessa da costituire un vero e proprio *hapax* nella decorazione delle lampade. L'adattamento delle forme e delle immagini ai nuovi contenuti religiosi è intimo e personale per le lampade di Annius, mentre per Wulff-1224 il pastore ha un chiaro significato cristiano (al di là che la figura sia identificabile o meno con il Cristo) e costituisce un passo avanti nella affermazione dell'identità delle prime comunità cristiane¹⁰.

In generale, si può affermare che le lampade hanno le stesse iconografie di altri supporti: gemme, mosaici, monete (contornati) possono presentare

⁹ CORBY FINNEY 1997, pp. 116-125.

¹⁰ CORBY FINNEY 1997, p. 130.



Fig. 5 - Berlino. Bode Museum. Lampada Wulff 1224 e retro con impressione del nome *Florent(ius)*.

uguali motivi decorativi, e quelli pastorali (scenette bucoliche o figure isolate di pastori) costituiscono un repertorio iconografico molto frequentato. Ennabli sostiene che l'abilità del produttore/decoratore di lampade consistesse solo nel ridurre alla taglia del disco immagini più ampie e dettagliate derivanti da sarcofagi o mosaici (ad esempio nelle immagini di caccia); in un certo senso lo sforzo artistico per adattare le immagini ai piccoli spazi offerti dai minuti oggetti d'uso quotidiano testimonia la volontà di garantire la maggiore circolazione di queste immagini. La funzione delle immagini che ornavano le lucerne fittili era simile a quella delle iconografie delle monete: in età imperiale esse erano veicoli di identità sociale e di propaganda. «Nessuno poteva sottrarsi al potere delle nuove immagini, ne fosse consapevole o no. Lo dimostrano tutti quei casi in cui la nuova iconografia viene tradotta in un ambito semantico improprio, o comunque diverso da quello originario, configurando quello che è forse l'aspetto più interessante della sua ricezio-

ne»¹¹. Le Vittorie alate, di chiara derivazione imperiale, vengono declinate in senso privato sulle lucerne fittili che venivano donate per capodanno, veicolando messaggi benaugurali per l'anno nuovo¹².

In senso più strutturale, si può leggere un'affermazione della *romanitas* anche nel fatto stesso che le lampade venissero alimentate con l'olio: il mercato dell'olio era sostenuto fortemente dal potere imperiale e venne sapientemente incrementato dalla produzione di oggetti di largo uso da parte delle masse, quali le lampade. Addirittura, nelle cosiddette *Firmalamps*, il valore simbolico dell'oggetto aumentò fino a diventare esso stesso un oggetto semi-otico¹³.

Le lampade mostrarono il loro potenziale semantico (simbolico?) e conquistarono una solida posizione nella società romana: non solo esse veicolavano messaggi benaugurali, ma divennero oggetto di questo messaggio: nella casa di via Fani a Perugia, risalente a un momento imprecisabile del I secolo a.C.¹⁴ il messaggio di benvenuto è affidato al mosaico del pavimento della soglia, dove è rappresentata una lucerna: essa, in virtù del suo valore simbolico legato alla luce come augurio di vita, ubicata nella soglia della casa, celebra l'atto dell'ingresso. Massimiliano David ha messo in rilievo che la lucerna come portatrice di luce trovava espressione simbolica anche in contesti funerari, come nella lastra funeraria in marmo di Ianuaria dalla catacomba romana di Callisto (IV secolo d.C.) e il mosaico funerario di Quoddeus Senior (V secolo d.C.).

Il potenziale simbolico delle lampade spiega, probabilmente, la fortuna che questi oggetti conobbero anche come arredi di lusso: le lucerne in marmo, eternizzate dal nobile materiale lapideo, vengono defunzionalizzate e impiegate nella decorazione dei giardini delle *domus* e dei *viridaria* domestici, negli spazi cioè della natura sacralizzata, seguendo le descrizioni dei paesaggi idillico-sacrali nella pittura e nella poesia bucolica¹⁵. La moda, precoce tanto da risalire all'età augustea, di ornare la propria abitazione con simili

¹¹ ZANKER 1989, p. 290.

¹² ZANKER 1989, pp. 290-291.

¹³ PERKO 2012, pp. 95-96.

¹⁴ DAVID 2005, p. 61.

¹⁵ BACCHETTA 2005a, p. 71.



Fig. 6 - Perugia. Museo Archeologico. Mosaico di via Fani (da DAVID 2005).

oggetti di lusso rivela molto più di un semplice fatto di stile: le classi élitarie cisalpine, attraverso l'adozione di mode e stili di vita diffusi nella capitale romana, manifestavano il desiderio stringente di una «rapida e sostanziale integrazione nella Romanità»¹⁶.

Il fatto stesso che l'uso, e quindi la decorazione, di lampade a olio diminuisse intorno ai secoli II-III d.C. mostra come in questo momento si sentisse meno il bisogno di immagini identitarie e come il processo di romanizzazione fosse quasi completo; dimostrazione ulteriore di ciò è la produzione di lampade decorate ristretta alla sola zona dell'Africa: «their decoration, often linked to old Christian motifs, also illustrates what a very useful medium for a cultural or religious message oil lamps could be»¹⁷.

Non solo in epoca augustea ma fino all'epoca tardoantica, le lucerne, in quanto oggetti di grande diffusione, costituiscono un veicolo di trasmissione dei modelli ideologici (e ideologico-religiosi)¹⁸. A esse veniva affidata la

¹⁶ BACCHETTA 2005b, p. 97.

¹⁷ PERKO 2012, p. 97.

¹⁸ BARBERA PETRIAGGI 1993, p. 353.

trasmissione della memoria e probabilmente anche la celebrazione dell'individuo, attraverso il ritratto: personaggi maschili e femminili appaiono ritratti su una serie di lucerne in terra sigillata africana, provenienti dalla Tunisia centrale, diffuse in tutte le aree costiere del Mediterraneo occidentale dalla metà del IV secolo per esaurirsi intorno alla metà del VI secolo¹⁹. Si potrebbe addirittura riconoscere il ritratto di un santo, sant'Abdon, nel personaggio orante vestito di tunica persiana (*candys*) con *orbiculi* e pietre, che orna una lucerna in terracotta del V-VI secolo²⁰.

Alcune lucerne presentano, nella decorazione della spalla che circonda il disco centrale con la croce monogrammata e lettere apocalittiche, l'impressione di monete di Teodosio II: queste lampade, si veda ad esempio una lucerna del Museo Archeologico di Aquileia, databile a un momento sicuramente posteriore al 420, aprono la discussione sulla funzione delle lucerne fittili in età tardoantica. Maria Cristina Gualandi Genito ha ipotizzato che esse avessero la medesima funzione dei "contornati", medaglioni emessi a Roma durante il basso impero in occasione di *feriae* e *ludi*²¹, recanti le effigie di imperatori romani, di Alessandro Magno, o di Vittorie²². «Attraverso le figurazioni delle lucerne, dunque, come con i *contornati*, si celebrerebbero le manifestazioni pubbliche dell'Urbe e si proporrebbe al popolo l'imperatore come punto di incontro tra il mondo divino e quello umano, partecipe egli stesso della divinità nonché difensore delle tradizioni "feriali" e ludiche della Roma tardo imperiale [...]»²³. Probabilmente tutte le lampade prodotte ad Aquileia con impressioni di monete riflettono la volontà di imperatori cristiani come Teodosio di mantenere le tradizioni e evocare il rifiorire della stabilità imperiale attraverso il richiamo a Costantino, il primo imperatore cristiano.

Ancora una volta le lucerne fittili manifestano il lustro e l'importanza dei messaggi ad esse affidati: la presenza ad Aquileia di lucerne con il monogramma cristologico associato ad altre decorazioni della spalla può rivelare

¹⁹ BARBERA PETRIAGGI 1993.

²⁰ DAEL VIII, 1 col. 1177 e fig. 6686 (16).

²¹ MAZZARINO 1959.

²² GUALANDI GENITO 1975, pp. 90-91.

²³ GUALANDI GENITO 1975, p. 94.

molto sulla simbologia religiosa, civile ed economica della metropoli in epoca post-attiliana²⁴.

Il caso di Aquileia può essere esemplare per comprendere quale fosse la funzione sociale di oggetti d'uso come le lampade fittili e quali tipologie di messaggi venissero veicolati dalle loro decorazioni: alla luce della situazione politica di Aquileia e della dinamicità della società cittadina durante il tardo impero, è ipotizzabile che le lampade, oggetti di arredo domestico, costituissero un riflesso della volontà di autoaffermazione dell'élite aquileiese. Apparirà chiaro come la funzione di celebrazione ed esaltazione sociale ed economica degli esponenti dell'alta società sia comune a gran parte degli oggetti artistici afferenti alla sfera del quotidiano.

Aquileia, dall'età augustea a capo della *X Regio*, è una città fiorente ma di rango politico secondario fino al III secolo; diviene poi, con le riforme diocleziane e costantiniane, capitale della *Venetia et Histria*, e fra la fine del III e l'inizio del IV secolo residenza del governatore e dei suoi burocrati nonché, occasionalmente, dell'imperatore. In questo periodo Aquileia conosce un momento di fortunato rinnovamento urbano ed edilizio, sia pubblico sia privato: viene edificata la basilica teodoriana e inizia una spietata competizione sociale, che ha il suo terreno di battaglia nelle ricche e maestose domus dell'élite cittadina: nel IV secolo la decorazione domestica diventa strumento significativo di questa competizione e la committenza interviene attivamente nelle scelte stilistiche e iconografiche di mosaici e altre decorazioni.



Fig. 7 - Pastore del fondo Cossar e ricostruzione grafica del mosaico prima dei restauri (da BERTACCHI 1977).

²⁴ BARBERA 2013, pp. 273-274.

Le *domus* dei fondi C.A.L. e Cossar, con i loro celebri pastori rappresentati nei mosaici pavimentali delle stanze di rappresentanza²⁵, sono un'esemplare e significativa testimonianza del desiderio di ostentazione di status da parte del *dominus* all'interno del suo contesto sociale semi-privato costituito dalla casa. Secondo alcuni studiosi, nei due pastori sarebbero riconoscibili i ritratti, quantomeno tipologici, dei padroni delle *domus* e committenti dei mosaici²⁶. Il pastore del fondo Cossar, noto nella storiografia recente come il "Buon Pastore dagli abiti singolari" (Brusin), indossa le vesti di un personaggio facoltoso e di alto rango e, in più, la sua testa è nimbat²⁷. Il pastore del fondo C.A.L., pur non vestendo, per così dire, i panni del *dominus*, manifesta la volontà di auto affermazione del padrone, che attraverso l'immagine lieta del villico con la *syrinx* circondato dal suo piccolo gregge evoca una dimensione idilliaca, quasi un buon augurio per la sua casa. Simili considerazioni valgono per altri mosaici che, come messo in luce da Matteo Braconi, costituiscono i paralleli più significativi ai due casi aquileiesi: i villici rappresentati nel mosaico della villa romana di Desenzano (prima metà del IV secolo d.C.) e nel mosaico della *domus* ravennate dei tappeti di pietra (metà IV – inizio del V sec. d.C.) sono altri due casi di "pastori del quotidiano", che avvicinano il *dominus* al mondo idilliaco bucolico, fin quasi ad assimilarlo al pastore stesso.

Potrebbe sembrare singolare la scelta di una immagine tutt'altro che 'magniloquente' o fastosa per l'autocelebrazione del padrone della casa. Bisogna tuttavia considerare che le immagini bucoliche, sia nella versione abbreviata del pastore col gregge sia quella più emblematica del pastore frontale, avevano nel tempo consolidato il proprio valore di immagini genericamente positive, tanto da venir usate persino dalle élites del III-IV secolo per evocare un immaginario di benessere e pace che i mosaici pavimentali avevano il compito di associare indistricabilmente al *dominus* che, ritratto o no in quel pastore, diveniva "garante" dello stato idilliaco e di quotidiana, per quanto aristocratica, amenità della dimensione domestica.

²⁵ Vd. SCAGLIARINI CORLÀITA 1999.

²⁶ Vd. GRASSIGLI 1997.

²⁷ I numerosi restauri subiti dal mosaico, a partire dall'epoca antica (BERTACCHI 1977), non influiscono sui ragionamenti che seguono: i restauri hanno modificato alcuni dettagli della figura, senza alterare l'immagine del pastore e dei suoi ricchi abiti.



Fig. 8 - Aquileia. Museo Archeologico Nazionale. Gemme con tema pastorale (da SENA CHIESA 1957).

La scelta dell'iconografia pastorale per la decorazione musiva delle ricche stanze di rappresentanza della casa non è frutto di una moda, né di una sciatta imitazione di omologhe iconografie "monumentali": l'ispirazione viene "dal basso", da una tradizione iconografica consolidata dalle scelte decorative delle cosiddette arti minori.

Gemma Sena Chiesa, nel suo articolo sulle decorazioni a tema pastorale delle pietre intagliate del museo di Aquileia, sottolinea come i decoratori traessero ispirazione dai tipi grafici pastorali che ornavano oggetti di vasta diffusione, quali monete, lampade di terracotta, vasellame, etc. La studiosa ipotizza che alcuni temi, quale ad esempio la figura del pastore Faustolo appoggiato ad un bastone accanto alla lupa, posta sotto un albero, fossero sì ispirati ad un unico prototipo, magari un dipinto o un rilievo, ma che l'immagine, per come appare sulle gemme, sia stata composta proprio per esse, per poi diffondersi, seguendo un percorso proprio, nella glittica e nella decorazione delle monete. La decorazione delle arti cosiddette minori ha quindi una certa autonomia, una volta adattati gli schemi dalle composizioni maggiori ai diversi supporti (il disco delle lampade, la forma delle gemme etc.). Non solo: grazie alla grande circolazione delle lampade fittili, le immagini che le decoravano poterono raggiungere un grande pubblico e garantire il conso-

lidamento dell'immaginario bucolico, creando un orizzonte d'attesa nell'acquirente-osservatore. Il potere divulgativo delle arti "minori" doveva essere ben noto da parte di chi voleva veicolare un certo tipo di messaggi. Come nota la Sena Chiesa, il calo di immagini bucoliche nella decorazione di gemme successivo alla grande fioritura di questo tema in età augustea, è spiegabile con il fatto che erano venute meno le condizioni sociali che ne determinavano la fortuna: in altre parole, il potere imperiale, ormai consolidato, aveva esaurito la propria *vis* propagandistica.



Fig. 9 - Aquileia. Pastore "dall'abito singolare".

Le iconografie delle cosiddette arti minori influenzarono anche la produzione iconografica delle cosiddette arti maggiori: Katherine Dunbabin spiega la povertà iconografica dei mosaici africani cristiani, i cui pochi soggetti sono fra i più standardizzati di tutta la prima produzione figurativa cristiana, con il fatto che i loro modelli non erano tanto quelli del ricco panorama degli affreschi contemporanei, quanto piuttosto le decorazioni degli oggetti di produzione massiva, quali le lampade e altri oggetti d'uso in terracotta²⁸.

L'immaginario pastorale, in virtù della sua valenza genericamente positiva e idilliaca, ha conosciuto una grande e duratura fortuna, venendo variamente declinato a seconda delle esigenze, sia nelle cosiddette arti maggiori sia nelle cosiddette arti minori, costituendo un vero e proprio *trait d'union* fra i diversi oggetti che decora, dai mosaici delle ricche *domus*, alle gemme e alle lampade. È evidente che la relazione fra questi tipi di oggetti non risiede tanto nella somiglianza iconografica dei temi decorativi quanto piuttosto nelle funzioni che tali oggetti dovevano assolvere.

Per capire appieno in che modo l'immaginario bucolico fosse declinato e utilizzato dalle élites cittadine, e quali messaggi veicolasse, è opportuno fare alcune considerazioni sul contesto e sui possibili osservatori, direi proprio

²⁸ DUNBABIN 1978, p. 191.

destinatari, di queste immagini: il pastore dagli abiti singolari, incorniciato in un medaglione circolare, occupa il centro della sala quadrata che precede immediatamente l'ambiente absidato, ambiente dove verosimilmente il dominus accoglieva i suoi ospiti. Numerosi studi hanno messo in evidenza i meccanismi scenici che determinarono le scelte architettoniche delle *domus*²⁹. La scelta dell'immagine del pastore si adatta a questi meccanismi teatrali e appare dettata dalla precisa volontà del signore non tanto di far sfoggio dei propri possedimenti e delle proprie sostanze, quanto piuttosto di evocare, attraverso un'immagine sintetica ed emblematica, uno stato di benessere e pace idilliaca che caratterizza la sua casa. Si può dire che l'immagine del pastore "ritrae" il *dominus*, poiché ne evoca le qualità morali e la buona amministrazione domestica, garanzia di uno stato idilliaco, comparabile a quello bucolico. Il pastore è, per così dire, un ritratto metaforico.

Prima di essere committente, il *dominus* della villa aquileiese è stato osservatore: i piccoli oggetti di uso quotidiano, anelli, gemme, lampade, etc., hanno fissato nella sua mente un sistema di significati e allusioni legati all'immaginario pastorale, e fornito all'osservatore, diventato committente, gli strumenti per la codifica di un linguaggio col quale veicolare messaggi nuovi.

²⁹ Cfr. SCAGLIARINI CORLÀITA 2003.

BIBLIOGRAFIA

- BACCHETTA 2005a = A. BACCHETTA, *Oscilla e 'ornamenti sospesi. La testimonianza delle fonti iconografiche*, in F. SLAVAZZI (ed.), *Arredi di lusso di età romana: da Roma alla Cisalpina*, Firenze 2005, pp. 55-72.
- BACCHETTA 2005b = A. BACCHETTA, *Gli oscilla in Italia Settentrionale*, in F. SLAVAZZI (ed.), *Arredi di lusso di età romana: da Roma alla Cisalpina*, Firenze 2005, pp. 73-118.
- BARBERA 2013 = M. BARBERA (ed.), *Costantino 313 d.C. Catalogo della mostra (Roma, Colosseo, 11 aprile – 15 settembre 2013)*, Milano 2013.
- BARBERA, PETRIAGGI 1993 = M. BARBERA, R. PETRIAGGI, *Le lucerne tardo-antiche di produzione africana: Museo Nazionale Romano*, Roma 1993.
- BERTACCHI 1977 = L. BERTACCHI, *Il mosaico aquileiese del Buon Pastore 'dall'abito singolare'*, in *Aquileia e l'Oriente mediterraneo. Atti della VII Settimana di Studi Aquileiesi (Aquileia, 24 aprile – 1 maggio 1976)*, Udine 1977, pp. 429-444.
- BERTACCHI 1999 = L. BERTACCHI, *I ritratti nei mosaici di Aquileia*, in *Il ritratto romano in Aquileia e nella Cisalpina. Atti della XXVII Settimana di Studi Aquileiesi (Aquileia, 27-30 aprile 1996)*, Trieste 1999, pp. 81-104.
- CARRETERO, VAQUERO 1989 = S. CARRETERO VAQUERO, *Lucernas romanas con paisaje de influencia alejandrina: temas pastoriles*, in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1989, pp. 149-168.
- CORBY FINNEY 1997 = P. CORBY FINNEY, *The Invisible God: Early Christians On Art*, Oxford 1997.
- Dacl = H. LECLERCQ, s. v. *Lampes*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 8, Paris 1928, coll. 1086-1190.
- DAVID 2005 = M. DAVID, *Lucerne in incognito: immagini di lucerne in pavimentazioni musive romane edite*, in *Lychnological Acts, 1: Actes du 1^{er} Congrès International d'études sur le Luminaire Antique (Nyon-Genève, 29 septembre – 4 octobre 2003)*, Nyon-Genève 2005, pp. 61-63.
- DI FILIPPO BALESTRAZZI 1988 = E. DI FILIPPO BALESTRAZZI, *Lucerne Romane di età repubblicana e imperiale*, 2, *Lucerne del Museo di Aquileia*, Aquileia 1988.
- FRAPICCINI 2015 = N. FRAPICCINI, *La lucerna nello spazio: forme e modi della sistemazione*, in M. E. MICHELI, A. SANTUCCI (edd.), *Lumina: Convegno Internazionale di Studi*, Pisa 2015, pp. 185-197.
- FURTWÄNGLER 1896 = A. FURTWÄNGLER, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin 1896.

- GARCÍA Y BELLIDO 1949 = A. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas Romana de España y Portugal*, Madrid 1949.
- GRASSIGLI 1996 = G. L. GRASSIGLI, *Scelta ed uso del mito nei mosaici della Cisalpina*, in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Nazionale per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo, 9-13 dicembre 1996), Ravenna 1996, pp. 705-720.
- GRILLO 1971 = A. GRILLO, *Poetica e Critica letteraria nelle Bucoliche di Virgilio*, Napoli 1971.
- GUALANDI GENITO 1975 = M. C. GUALANDI GENITO, *Ritratti tardo imperiali su lucerne cristiane*, in *Felix Ravenna* 109-110, 1975, pp. 79-95.
- HIMMELMANN 1974 = N. HIMMELMANN, *Sarcofagi romani a rilievo*, in *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* 4, 1974, 139-177.
- KISS 1984 = Z. KISS, *Une lampe d'Alexandrie avec scène pastorale*, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. In onore di A. Adriani*, 2, Roma 1984, pp. 296-299.
- MAZZARINO 1959 = S. MAZZARINO, s. v. *Contorniat*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, 2, Roma 1959, pp. 784-791.
- MEZZI 2004 = M. R. MEZZI, *Alcune considerazioni sulle sculture sospese di età romana: oscilla, pinakes, fistulae, lucerne e maschere in marmo del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia*, in *Studi Goriziani* 95-96, 2004, pp. 210-337.
- NOVELLO 2012 = M. NOVELLO, *L'autorappresentazione delle élites aquileiesi nelle domus tardoantiche*, in J. BONETTO, M. SALVADORI (edd.), *L'architettura privata ad Aquileia in età romana. Atti del Convegno di Studio* (Padova, 21-22 febbraio 2012), Padova 2012, pp. 222-242.
- PALEANI 1993 = M. T. PALEANI, *Lucerne Paleocristiane*, Roma 1993.
- PERKO 2012 = V. PERKO, *Instead Of A Summary: The Great Power of Small Images*, in A. ARIH (ed.), *Ex oriente lux: Roman Lamps from Slovenia*, Ptuj 2012, pp. 93-97.
- SCAGLIARINI, CORLÀITA 2003 = D. SCAGLIARINI CORLÀITA, *Domus Villae Palatia in Abitare in città: la Cisalpina tra Impero e Medioevo*, Wiesbaden 2003, pp. 13-172.
- SENA CHIESA 1957 = G. SENA CHIESA, *Gemme del Museo di Aquileia con scene bucoliche*, in *Acme: Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano. Omaggio a Luigi Castiglioni*, 1957, pp. 175-192.
- WALTERS 1914 = H. B. WALTERS, *Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum*, London 1914.
- ZANKER 1989 = P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989.
- ZANKER, EWALD 2008 = P. ZANKER, B. J. EWALD, *Vivere con i miti: l'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino 2008.

PARTe III

I PRODOTTI CERAMICI
COME VETTORI
PER LA DIFFUSIONE
DELLE IMMAGINI

MODELLI COLTI NELLA PRODUZIONE CERAMICA DI ETÀ TARDOANTICA E ALTOMEDIEVALE TRA ORIENTE E OCCIDENTE

PIER GIORGIO SPANU

Nell'accettare l'invito a trattare in questa sede il tema della ceramica tardoantica e altomedievale nei suoi rapporti con altre produzioni, ero consapevole della complessità e dell'ampiezza della materia e delle problematiche ad essa inerenti, qualsiasi fosse la prospettiva scelta: ogni aspetto, qualsiasi suo risvolto sarebbe meritevole di approfondimenti, nei quali i ragionamenti da archeologo non risultano sufficienti per comporre un'esauriente lettura. Insomma, è rischiosa qualunque direzione si voglia prendere¹.

Si è tuttavia consapevoli del fatto che occorra superare l'approccio tradizionale nello studio della ceramica, indicatore senza dubbio importante per

¹ Desidero ringraziare i Colleghi e Amici Fabrizio Bisconti, Mariarita Sgarlata e Matteo Braconi per avermi compreso tra i relatori del Convegno e gli autori di questo Volume: la partecipazione è stata per me un'occasione stimolante, e sono grato in particolar modo a Matteo per aver voluto discutere con me numerosi aspetti del tema affrontato. Ringrazio inoltre Antonio Piras, *Tommy*, cui sono legato da antichissima amicizia, per aver messo a disposizione la sua profonda conoscenza dei testi biblici e patristici nel rileggere alcune parti di quanto ho scritto. Nella redazione di questo contributo mi sono attenuto a quanto detto nel Convegno, limitandomi ad approfondire con l'apparato di note e con poche aggiunte solo gli esempi proposti in quell'occasione.

l'archeologo, considerata anche la sua ampia diffusione, ma che nella valutazione delle strutture economiche ad essa sottese non è che uno dei tanti aspetti che la riguardano, da leggersi a più livelli. Il rischio è quello di limitare in partenza le potenzialità informative della produzione ceramica.

Né la ceramica deve essere isolata da altre espressioni di cultura materiale; quella decorata in particolare, che come si vedrà, in una distinzione sempre meno marcata fra forme artigianali e artistiche, mostra in alcuni dei contesti culturali e cronologici che ci riguardano stretti contatti e costanti interazioni con altre classi di manufatti tradizionalmente assegnati ad arti maggiori e minori; a tal proposito non entro in merito ai limiti di distinzioni come queste, proprio nell'affermare la validità assoluta degli aspetti di reciproca influenza tra diverse forme artistiche – fra le quali inserisco anche la ceramica – che costituiscono, in un certo senso, la ragione di questo Volume.

La ceramica entra pienamente nell'analisi di queste inter-relazioni e reciproche dipendenze nella circolazione di modelli, accostandosi molto più di quanto normalmente si pensi – e di quanto talvolta è stato scritto – ad alcune classi di materiali e soprattutto ai prodotti delle arti dette “maggiori”, come la scultura.

Ritengo dunque assai rilevante che la ceramica sia stata inserita tra le classi affrontate specificatamente in questa sede, dove emerge senza dubbio e con grande evidenza quanto certi confini non siano più da considerare tali.

Entrando più specificamente nel tema, ma riferendomi a quanto detto nella mia breve introduzione, devo precisare che, nel prendere in mano solo alcuni dei molteplici aspetti che potrebbero essere sviluppati, mi limito a proporre alcune riflessioni, per le quali vengono utilizzati degli *exempla*, talvolta anche con un accento che potrebbe sembrare quasi provocatorio; senza dunque avere alcuna presunzione di voler fissare punti fermi, il fine è soprattutto quello di sottolineare quanto sia opportuno discutere e affrontare questi temi in una prospettiva più ampia, che vada oltre il consueto approccio allo studio della ceramica².

² Numerosi temi cristiani (o interpretati come tali) presenti nelle forme vascolari e nelle lucerne tardoantiche, anche nel loro rapporto con altre forme artistiche, sono trattati nel recente volume di VAN DEN HOEK, HERRMANN 2013.

Bisogna considerare, prima di focalizzare taluni aspetti del tema e tentare l'analisi di alcune problematiche, che per quanto concerne l'età tardoantica le decorazioni riguardano soprattutto la sigillata africana C e D, e in misura minore analoghe produzioni industriali, nonché le lucerne di varia tipologia e fabbrica, entro un arco cronologico che va dal principio del III secolo d.C., quando cominciano ad essere attive le officine ceramiche che producono in serie sigillate decorate in C¹, fino alla fine del VII, momento in cui mutano in maniera sostanziale gli assetti economici del Mediterraneo occidentale, con l'irruzione degli Arabi in quel bacino marittimo e la conseguente caduta dell'esarcato bizantino d'Africa³ (Tav. 1a).

È opportuno, come ulteriore premessa, richiamare alcuni aspetti tecnologici connessi al ciclo produttivo della ceramica, in particolare quelli connessi alla realizzazione delle decorazioni. Nell'ambito tardoantico le ceramiche venivano realizzate prevalentemente ad impressione (a rotella, cilindro e soprattutto stampo), a rilievo applicato e a matrice; solo raramente erano dipinte. L'impressione a rotella e a cilindro si otteneva con l'uso di arnesi che, fatti scorrere sul corpo ceramico prima della cottura, permettevano di realizzare motivi continui e, nel caso del cilindro, decori anche ad altorilievo dove le figure, in scene ripetute, spiccavano sul fondo piatto⁴. Più diffusa l'impressione a stampo, eseguita con l'uso di punzoni (Tav. 1b), di differente materiale (terracotta, legno etc.) che, in positivo o in negativo, ricavano il motivo che veniva poi impresso a rovescio sulla forma ceramica, con schemi ripetuti ma anche con una varietà di soggetti che potevano formare, con diversi accoppiamenti, scene più complesse⁵ (Tav. 1c).

Il rilievo applicato consisteva invece in una tecnica in cui gli elementi decorativi venivano realizzati in una prima fase con l'utilizzo di matrici a placca, recanti in negativo i soggetti figurati, che successivamente, dopo un parziale essiccamento, venivano applicati sul vasellame a crudo, talvolta a comporre motivi e scene anche in questo caso complesse (Tav. 1d). Tale

³ Sulle produzioni delle sigillate africane vale, per l'efficacia della sintesi e per l'ampia bibliografia, lo specifico capitolo in BONIFAY 2004, pp. 45-65; per le forme *ibidem*, pp. 155-210.

⁴ CUOMO DI CAPRIO 2007, pp. 447-449.

⁵ *Ibidem*, pp. 449-450.

tecnica presupponeva un lavoro ben organizzato, perché il corpo ceramico e le figure in rilievo dovevano essere accuratamente realizzate e pronte, giunte a condizioni estremamente ottimali di essiccamento, affinché l'applicazione dei rilievi avvenisse senza difetti, dato che questi si potevano verificare anche in fase di cottura. L'applicazione poteva eseguirsi anche imprimendo la matrice sul corpo ceramico per far aderire la figura, ma più frequentemente distaccando il soggetto figurato, che veniva poi attaccato al manufatto con una leggera sospensione argillosa. Una volta completato l'essiccamento, le ceramiche venivano verniciate, se previsto, e destinate alle fasi finali del ciclo, quelle di cottura⁶.

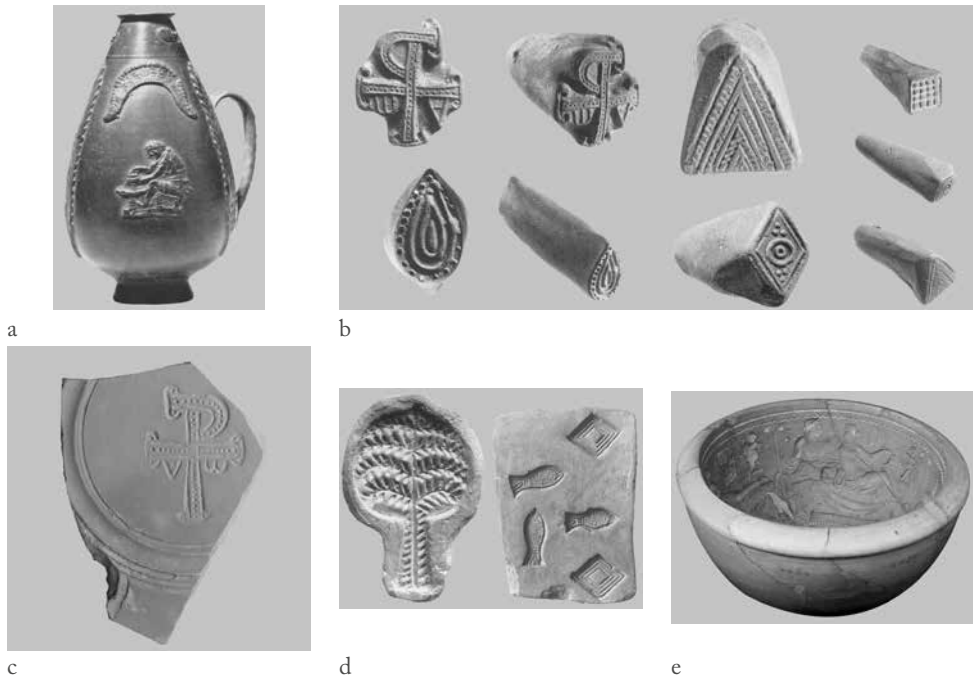
Infine la decorazione a matrice, molto diffusa nelle sigillate italiche e più in generale in quelle di età tardo-repubblicana e dell'alto impero, ma anche nelle sigillate africane e in altre produzioni tardoantiche, nonché per la fabbricazione delle lucerne, prevedeva la modellazione di forme che recavano in negativo la decorazione nella parte interna, utilizzate poi per la realizzazione di prodotti in serie (Tavv. 1e; 2a). Ovviamente i prototipi potevano essere realizzati in materiali diversi, e alcuni di questi dovevano essere evidentemente in metallo. Le lucerne necessitavano di matrici "bivalvi", utili a produrre forme chiuse⁷ (Tav. 1b).

La struttura dell'argilla fa sì che tale materiale subisca, nelle fasi di lavorazione, soprattutto nell'essiccamento e durante la cottura, una riduzione di volume: questo fatto costituiva da una parte un limite nella resa delle decorazioni, soprattutto di quelle a rilievo, che perdevano certamente definizione, dall'altra portava ad avere numerosi scarti, o comunque prodotti di scarsa qualità. Inoltre i punzoni e le matrici, comprese quelle per rilievi applicati, in sequenze produttive di tipo industriale, erano soggette ad una forte usura, con una progressiva scadenza dei prodotti finiti prima della loro sostituzione (le cosiddette "matrici stanche").

Risulta evidente che, soprattutto nel caso di forme riprodotte in numeri assai elevati, tali limiti – superati dalle potenzialità delle tecniche e dai vantaggi economici – dovevano influire anche sulle scelte dei produttori delle ceramiche, a prescindere dalla committenza o piuttosto dal gusto.

⁶ *Ibidem*, pp. 452-453.

⁷ *Ibidem*, pp. 454-457.



Tav. 1 - a. Bottiglia in sigillata africana C1 (forma Salomonson I) a decorazione applicata, con raffigurazione di un vasaio che lavora al tornio; fine III secolo d.C. (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); b. Punzoni per la realizzazione di motivi impressi a stampo (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); c. Fondo di piatto in sigillata africana con croce monogrammata (da *Atlante I* 1981); d. Matrici per motivi applicati (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); e. Matrice per coppa in sigillata con coppia a banchetto (da <https://archeotoscana.wordpress.com>).

A questo punto le riflessioni vengono rivolte ad un altro problema, quello della fruizione dei manufatti, intesa non tanto in rapporto alla loro funzionalità e destinazione d'uso, quanto proprio in relazione ai temi decorativi: si fa in particolare riferimento a quelle scene, o anche motivi simbolici, che in vario modo, come visto poc'anzi, decoravano le ceramiche, destinate queste a funzioni ben determinate o piuttosto ad un uso comune, di maggiore o minore pregio esse fossero.

Quale era dunque in età tardoantica la società fruitrice dei prodotti ceramici?

Dobbiamo qui richiamare il concetto di una umanità tripartita fra ebrei, pagani e cristiani, quei *tria genera* cui fanno riferimento fin dal II secolo d.C. gli apologeti⁸, i *tria géne* utilizzati da Aristide Marciano nella difesa del cristianesimo che da Atene indirizzò all'imperatore Adriano⁹, tutti aventi pieno diritto di vivere in conformità alle proprie tradizioni nazionali, in rapporto alla loro stirpe: una tripartizione riproposta da fonti cristiane, pagane, ebraiche come "reciproca presa di posizione innanzitutto teoretica, e tuttavia mai disgiunta dall'evoluzione concreta, politica, del quadro storico", per usare le parole di Lellia Cracco Ruggini¹⁰. Ci si chiede a tal proposito "come si configurò la presa di coscienza di questo nesso «tripartito» presso ciascuna delle componenti"¹¹, quale fu il livello di confronto tra queste e altre culture, quali furono le manifestazioni di una identità propria.

Negli aspetti identitari, sociali, religiosi si inseriscono quelli economici. Le produzioni rispondono ad una committenza, se così possiamo definirla, o piuttosto al gusto determinato da un senso di appartenenza religiosa e culturale.

Anche a questo, anzi, potremmo dire soprattutto a questo, dovettero pensare, nella scelta dei motivi decorativi, per ragioni prettamente economiche, i proprietari degli *ateliers* che nelle loro officine "sfornavano" migliaia di manufatti destinati ad estesa diffusione e ad un ampio consumo. Oggetti che dovevano rispondere alle esigenze di "gusto" differenziate, aldilà della loro destinazione d'uso, anche se non esclusivamente connessi ad aspetti rituali e a prescindere dal credo religioso (Tav. 2c-e).

Occorre ad esempio riflettere sulla compresenza di temi giudaico-cristiani e temi pagani, soprattutto in relazione al fatto che possano essere stati applicati sullo stesso manufatto singole *appliques* con personaggi o scene diverse, in maniera quasi casuale, ricordando che gli stessi *ateliers* producevano ceramiche destinate a fruitori diversificati.

⁸ Come nel *Kerygma Petri* (in CLEM. AL., *Strom.* VI, 5, 41) e nella Lettera a Diogneto (*Ep. ad Diogn.* 1; 5).

⁹ ARISTID., *Apol.* 2.

¹⁰ CRACCO RUGGINI 1980, p. 15. Si rimanda all'intero contributo per un'articolata trattazione del tema.

¹¹ *Ibidem*, p. 15.

Un caso esemplare, quello del piatto in sigillata africana C³ (forma 53A di Hayes), prodotto tra la metà del IV e il primo trentennio del V secolo d.C., proveniente da una località indeterminata dell'Africa, poi confluito nel Museo di Mainz¹² (Tav. 2f). Nel fondo del piatto sono applicate diverse *appliques*, riconducibili a due scene nettamente separate da elementi vegetali, un ramo di palma e un albero ricco di fronde. Nella prima scena tre personaggi escono di corsa da un edificio cupolato costruito in mattoni, dal quale provengono ampie fiammate: il primo di questi personaggi è compreso nello stampo dell'edificio, mentre gli altri due fuggitivi sono stati realizzati con singole matrici (Tav. 3a). La seconda scena invece ritrae due personaggi, che sembrerebbero realizzati con un'unica matrice anche se si tratta probabilmente di una sovrapposizione nell'applicazione di singole figure: una donna assisa, con braccia piegate, gomiti poggiati sulle ginocchia e mani che reggono il capo piegato in avanti; sulla destra un uomo barbato, che volge lo sguardo all'indietro, verso la donna, ma si muove in direzione opposta; l'idea del movimento è data dall'abito svolazzante (Tav. 3b).

L'interpretazione fatta delle due scene è in chiave veterotestamentaria, con i tre fanciulli ebrei condannati ad essere arsi vivi¹³, nel momento in cui ormai salvi escono dalla fornace nella prima scena, mentre la seconda potrebbe riferirsi all'episodio del Libro di Daniele¹⁴ dove il virtuoso Giuseppe rifiuta le *avances* della moglie di Putifar¹⁵; si nota a tal proposito che il rapporto tra i due episodi biblici è richiamato da Giovanni Crisostomo in una sua Omelia¹⁶, anche se, mentre la scena con i fanciulli nella fornace è ampiamente diffusa nell'arte paleocristiana¹⁷, nonostante sia insolita la fuga dei fanciulli dal

¹² BEJAOU 1997, pp. 60-61. Vedi anche la scheda di F. Bejaoui in *Das Königreich der Vandalen* 2009, Kat. 244, p. 302, (immagine p. 291); BEJAOU 2009; *Age of Spirituality* 1979, pp. 464-465, n. 415.

¹³ *Gen* 39, 12.

¹⁴ *Dan* 3, 26.

¹⁵ BEJAOU 1997, pp. 60-61, *Coupe n. 14* (fig. p. 228): sui temi *ibidem*, pp. 22-24.

¹⁶ S. IOHANNIS CHRYSOSTOMI, *Homiliarum in Genesim. Continuatio, Homilia XLIV*, in PG 54, col. 413. Un parallelismo tra l'episodio dei giovani ebrei nella fornace e quello di Giuseppe con la moglie di Putifar è anche nei *Testamenta XII Patriarcharum* (DE JONGE 1970, p. 68).

¹⁷ CARLETTI 2007 e MAZZEI 2007a.



Tav. 2 - a. Matrice per vassoio in sigillata africana con scena anfiteatrale, 360-430 d.C. (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); b. Valva superiore di una matrice per lucerna, con raffigurazione di una croce, V sec. d.C. (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); c. Coppa in sigillata africana C con Orfeo tra animali, conservata al Museum of Fine Arts di Boston; 350-430 d.C. (da <https://www.mfa.org/collections/object>); d. Coppa in sigillata africana C con scena del giudizio di Salomone, conservata al Museum of Art and Archaeology della University of Missouri; 350-430 d.C. (da <https://maa.missouri.edu/media-gallery/>); e. Coppa in sigillata africana C con la resurrezione di Lazzaro, conservata al Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Mainz; IV-V sec. d.C. (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); f. Coppa in sigillata africana C con scene figurate pagane o cristiane, conservata al Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Mainz; IV-V sec. d.C. (da *Das Königreich der Vandalen* 2009).

luogo del supplizio, l'altra compare solo tardivamente su supporti di diversi tipo¹⁸, tra cui manoscritti¹⁹ e tessuti, come l'assai noto *orbiculus* di VIII sec.

¹⁸ Sul tema iconografico, anche per le indicazioni bibliografiche, si rimanda a MARINONE 2007 e MAZZEI 2007b.

¹⁹ PIETRI 1981, pp. 60-62; MARINONE 2007, col. 2332; MAZZEI 2007b, pp. 199-200.

d.C. di provenienza egiziana, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York²⁰ (Tav. 3c): inoltre Giuseppe appare normalmente imberbe, non con l'aspetto severo di un uomo maturo²¹. Non vale il riconoscimento della moglie di Putifar nella decorazione di lucerne africane a matrice, per la quale è utilizzato lo stesso prototipo dello stampo impiegato per il rilievo applicato nel piatto, con la sola donna seduta, interpretabile in svariati modi²² (Tav. 3d).

Una rilettura delle scene, anche nel tentativo di individuare un eventuale programma decorativo, potrebbe far rivedere l'interpretazione già data. Facendo partire le considerazioni dalla scena con i tre personaggi in fuga dall'edificio da cui escono fiamme (Tav. 3a), si nota che quello che compare sulla porta ha sulla testa delle lunghe orecchie, che potrebbero essere anche state aggiunte dopo l'applicazione dello stampo sul corpo ceramico, come confermerebbero altri manufatti in cui compare solo parte della scena²³ (Tav. 3e); si osservi inoltre che lo stesso stampo è stato differentemente interpretato come erote presso una fornace, che reca un oggetto sulle mani protese in avanti²⁴ (Tav. 3f). Il particolare è comunque evidente, sicuramente voluto, e mal si accorderebbe la figura animalesca con quella del virtuoso fanciullo che insieme agli altri difende la propria fede fino ad essere condannato alle fiamme e da queste esce incolume, salvato dall'angelo del Signore. Si richiama allora un altro episodio, che potrebbe essere risolutivo: quello dei compagni di Ulisse, trasformati in porci da Circe e tornati uomini dopo che l'eroe sconfigge la maga, non cadendo nella sua trappola²⁵. La scena che si analizza intenderebbe dunque ritrarre i compagni nel momento in cui questi tornano uomini, momento sottolineato proprio dalle orecchie, unico elemento "ani-

²⁰ *Age of Spirituality* 1979, n. 412, pp. 460-462.

²¹ BEJAOU 1997, p. 61.

²² Come nota BEJAOU 1997, p. 61 in riferimento ad esempio alla lucerna edita in ENNABLI 1976, p. 65, n. 155 (Tav. 3d).

²³ BEJAOU 1997, *Coupe n. 19*, p. 67 (fig. p. 232). La scena raffigurata in questo piatto in sigillata chiara C, conservato al Museo di Catania, ha in comune con quella del piatto del Museo di Mainz la fornace da cui fuoriescono le fiamme, da cui tenta di trovare scampo un uomo: l'immagine è però ribaltata, e il personaggio in fuga è privo delle protuberanze (fiamme o orecchie?) sulla testa.

²⁴ SALOMONSON 1969, pp. 53-54, fig. 75, p. 57; *Atlante I* 1981, p. 172, motivo 120, tav. LXXXVI, 12.

²⁵ *Od.* X, 386-396.

PARTE III

I prodotti ceramici come vettori per la diffusione delle immagini



a



b



c



d



e



f

Tav. 3 - a. Particolare della prima scena della coppa in sigillata africana C con raffigurazioni pagane o cristiane, conservata al Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Mainz; IV-V sec. d.C. (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); b. Particolare della seconda scena della coppa in sigillata africana C con raffigurazioni pagane o cristiane, conservata al Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Mainz; IV-V sec. d.C. (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); c. Frammento di tessuto con scene della vita di Giuseppe, proveniente dall'Egitto e conservato al Metropolitan Museum of Art di New York: VII sec. d.C. (da <https://www.metmuseum.org/toah/images>); d. Lucerna africana con donna seduta raffigurata sul disco (da ENNABLI 1976); e. Coppa in sigillata africana C con scena figurata, conservata al Museo di Catania (da BEJAOU 1997); f. Motivo decorativo presente sulla sigillata africana, interpretato come erote presso una fornace (da *Atlante I* 1981).

male” nel corpo ormai umano. L'edificio infuocato può simboleggiare il luogo in cui i compagni di Ulisse erano stati rinchiusi da Circe, un antro infernale che si addiceva a quella *maga et venefica et sacerdos daemonum* dell'immaginario tardoantico, come testimonia Isidoro di Siviglia²⁶.

I compagni di Odisseo sarebbero dunque non ritratti come animali, ma tornati uomini – a parte il significativo dettaglio delle orecchie – come nella scena odissiaca dell'Ipogeo degli Aureli, secondo una delle letture proposte²⁷ (Tav. 4a). Ancora più puntuale il confronto con l'episodio (il terzo della storia che l'autore vuole raccontare) della parte superiore della c.d. “*Tabula odysseaca* Rondanini”, datata al I. sec. d.C. e conservata al Muzeum Narodowe di Varsavia, in cui tre uomini con volti animaleschi escono da una porta, con un colonnato sullo sfondo, mentre una donna e un personaggio maschile, Circe e Odisseo, assistono alla scena²⁸ (Tav. 4b).

Alle storie di Ulisse può facilmente rapportarsi anche l'altra scena (Tav. 3b), nella quale si proporrebbe l'identificazione dell'eroe travestito da mendicante, nel momento in cui si presenta, non riconosciuto, dalla moglie Penelope che l'attende²⁹; e ancora una volta il motivo chiama in causa modelli pittorici, come quello, più antico in questo caso, della scena odissiaca che ornava un ambiente della casa dei Cinque Scheletri a Pompei³⁰ (Tav. 4c), analogo a un secondo affresco pompeiano realizzato in una parete del *macellum*³¹ (Tav. 4d). In alternativa, considerata anche la resa “in allontanamento” della figura maschile della scena, nel piatto potrebbe riconoscersi uno degli episodi delle

²⁶ ISID., *Orig.* XVIII, 28, 2. Nell'Odissea la casa di Circe è descritta come un luogo infuocato da cui si levano fumi nerastri (Od. X, 148-152).

²⁷ Per primo PICARD 1945; si veda per le differenti interpretazioni PERGOLA 2011, pp. 101-104, e tavola sinottica pp. 122-123. L'interpretazione omerica della scena trova concorde anche Fabrizio Bisconti (BISCONTI 2004a, pp. 33-35; BISCONTI 2011, pp. 12-13). Sulla scena odissiaca dell'Ipogeo degli Aureli si veda inoltre LATINI 2011.

²⁸ SADURSKA 1984, pp. 61-64, tav. 12.

²⁹ *Od.* XIX, 53-103.

³⁰ Ulisse è qui seduto su un rocchio di colonna; accanto a lui Penelope stante si mostra pensierosa, portando la mano sul mento: Pompei 1993, p. 1041; HAUSMANN 1994, n. 36, p. 294; *Rileggere Pompei* 2006, pp. 61-62, tav. XVII, 2.

³¹ HAUSMANN 1994, n. 37, p. 294.

partenze di Ulisse, il saluto a Circe³² o piuttosto alla ninfa Calipso³³, secondo un'interpretazione evocata anche per lo stesso affresco pompeiano, anche se ritengo, per l'associazione con la prima scena, che sia più probabile propendere per l'incontro tragico tra la maga e Ulisse, che si congeda da lei dopo che i suoi compagni sono tornati ad essere uomini.

Suggestioni queste, ma con un'ottica che tiene conto di questa società tripartita, in cui le diverse componenti risultavano comunque permeabili, e ciascuna fruiva e approvava la storia (o altrove semplicemente un soggetto o un simbolo) "comunicata", in maniera più o meno consapevole.

Consapevole doveva però risultare il fine economico dei produttori e dei commercianti, che potevano assicurarsi un'ampia clientela, differenziata ma che poteva fruire di manufatti d'uso di cui gradiva la decorazione, interpretabile soggettivamente.

Non appare dunque strana la compresenza di soggetti e temi che apparentemente risultano di incomprensibile accoppiamento, in eccessi, come il frammento di piatto sempre di forma Hayes 53 in sigillata C³ di produzione africana e di provenienza sconosciuta, in cui compaiono differenti temi, biblici secondo Fathi Bejaoui³⁴ (Tav. 5a), anche se un eventuale programma in questo senso appare a mio parere più complesso: in una sorta di "campionario" si affastellano Abramo e Isacco, il sacrificio di Abramo, gli ebrei nella fornace nell'iconografia già descritta, Orfeo o meglio Hermes crioforo, Giuseppe, altri personaggi non esattamente riconosciuti, insieme a elementi vegetali. E del piatto non residua neanche la metà...

In generale comunque appare l'esigenza di riconsiderare, aldilà delle interpretazioni delle singole scene e dei programmi decorativi, i modelli cui poterono attingere gli artigiani che proponevano ad un'ampia fruizione questi prodotti: a tal proposito si considera che non abbiamo elementi sufficienti, anche per la frequente assenza di dati sui contesti di rinvenimento, per accettare in assoluto l'affermazione che tali prodotti, soprattutto quelli con scene cristiane, fossero destinati a particolari utilizzi, in una dimensione rituale o riservati a certe ricorrenze, e che mai abbiano avuto un ruolo definito "utili-

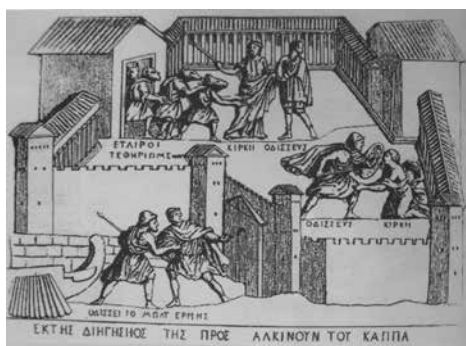
³² *Od.* X, 480-545.

³³ *Od.* V, 262-264.

³⁴ BEJAOUÏ 1997, *Grand plat* n. 42, p. 94 (fig. p. 250).



a



b



c



d

Tav. 4 - a. Scena detta “omerica” nella parete destra del primo ambiente dell’Ipogeo degli Aureli a Roma, acquarello Ferretti per Bendinelli (da PERGOLA 2011); b. La *Tabula odysseaca* Rondanini in un disegno del XVIII secolo (da LATINI 2011); c. Affresco con scena omerica della Casa dei Cinque scheletri a Pompei in un disegno di Giuseppe Marsigli (1830) conservato presso l’Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli (da *Pompei* 1993); d. Affresco con Penelope e Ulisse in una parete del *macellum* di Pompei (da LATINI 2011).

tario”, ossia d’uso comune. Né che gli stessi abbiano risentito in modo limitato degli influssi di altre forme artistiche, in particolare mosaici e sculture, ma anche decorazioni pittoriche.

Emerge appunto l’esigenza di ricercare i modelli che influenzarono le raffigurazioni nelle ceramiche, non risolvendo tutto con le monete e i medaglioni, certo ampiamente usati nelle scene più semplici, talvolta anche come matrici, oppure con i prodotti metallici di cui i manufatti in terracotta sareb-

bero surrogati, tra l'altro anche di prototipi costituiti dagli stessi oggetti in metalli più o meno preziosi. Ciò avvenne, senza dubbio, ma quasi esclusivamente nel caso di determinati prodotti: ad esempio i vassoi o alcune forme chiuse, come i vasi delle officine di *Navigius* e similari³⁵ (Tav. 5b), che sono però realizzati con tecniche differenti, a matrice e non a rilievo applicato, in tiratura con ogni probabilità più limitata.

A proposito delle decorazioni a rilievo applicato, in riferimento anche agli aspetti tecnologici di cui si è fatto cenno sopra, si considera che oltre alla possibilità di inserire nello stesso manufatto più figure o comporre scene complesse, alle scelte degli artigiani era affidata anche la disposizione dei singoli elementi, che poteva variare per l'esigenza di bilanciare la composizione stessa; ciò vuol dire che a questo possono imputarsi eventuali variazioni nelle scene, nelle quali talvolta si inseriscono elementi che possono essere più di riempimento che funzionali alle scene stesse; queste, per lo stesso motivo, appaiono spesso scomposte.

Un esempio per tutti, quello del piatto del museo di Mainz, sempre della medesima forma in sigillata chiara C³³⁶, in cui è raffigurata la scena dell'espulsione di Adamo ed Eva dal Paradiso³⁷ (Tav. 5c): in una schematica quadripartizione del campo, i due progenitori sono posti a sinistra (Adamo) e a destra (Eva), quest'ultima riferibile ad una iconografia femminile stereotipata, presente da sola anche in altre classi di manufatti come le lucerne³⁸ (Tav. 5d-f), ma ripresa con lo stesso schema nei bassorilievi³⁹ (Tav. 5g); in alto una terza figura ammantata, con folta capigliatura mossa dal vento, interpretata

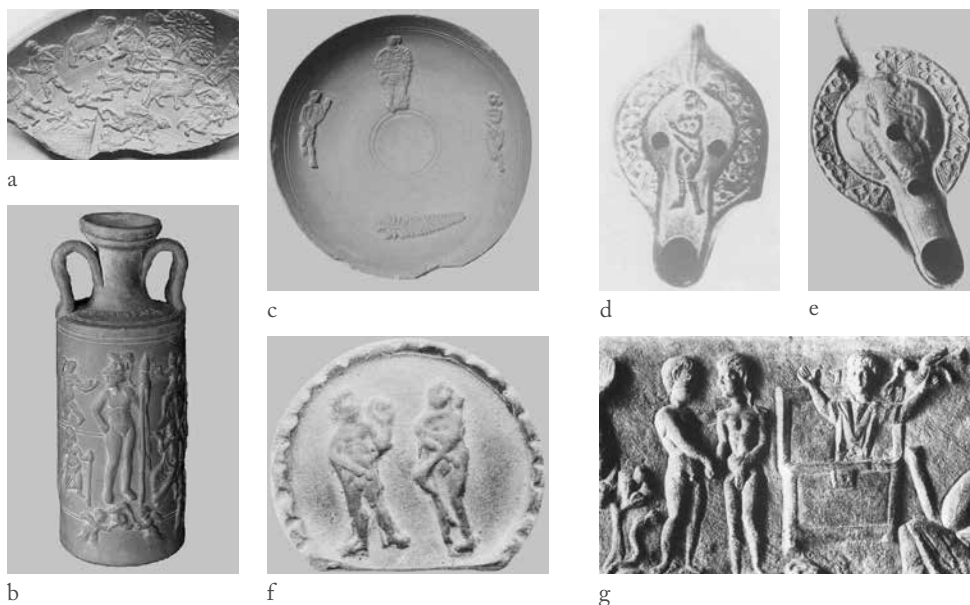
³⁵ Sulle produzioni di *Navigius* e simili decorate a matrice vedi *Atlante I* 1981, pp. 176-183.

³⁶ BEJAOU 1997, *Coupe n. 2*, pp. 46-47 (fig. p. 220): sul tema *ibidem*, p. 21.

³⁷ *Gen* 3, 8-9.

³⁸ ENNABLI 1976, n. 153, p. 65: l'immagine, qui identificata come *Venus* che reca in mano uno specchio, è identica a *Eva* del piatto in sigillata; la stessa figura, derivante evidentemente dal medesimo modello, è ancora Eva insieme ad Adamo (anch'esso in una posizione analoga a quella del piatto di Mainz) sul disco di lucerne, come nell'esemplare della Collezione Oblaser del Museo di Storia e Arte di Trieste (GRAZIANI ABBIANI 1969, n. 442, pp. 135, 139, tav. XXI, 84) (Tav. 5e) e in un riflettore, sempre di lucerna, conservato al Museo di Cartagine (BEJAOU 1986, p. 141, fig. 1) (Tav. 5f).

³⁹ BISCONTI 2004b, p. 57, a proposito proprio della figura di Eva nel rilievo con immagini simboliche e scene bibliche conservato al Museo Archeologico di Velletri (*ibidem*, p. 71, figg. 30-31) (Tav. 5g).



Tav. 5 - a. Frammento di coppa in sigillata africana C con temi simbolici e biblici, conservata in una collezione privata (da BEJAOU 1997); b. Anforetta cilindrica dell'officina di Navigius, nella Tunisia centrale (forma SALOMONSON 1969, figg. 122-123); 290-300 d.C.; c. Coppa in sigillata africana C con l'espulsione di Adamo ed Eva dal Paradiso, conservata al Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Mainz; IV-V sec. d.C. (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); d. Lucerna africana proveniente da Cartagine: sul disco è una figura femminile nuda che reca in mano uno specchio (da BEJAOU 1997); e. Lucerna africana con Adamo ed Eva, conservata nella Collezione Oblaser del Museo di Storia e Arte di Trieste (da BEJAOU 1997); f. Riflettore di lucerna con la raffigurazione di Adamo ed Eva (da BEJAOU 1997); g. Particolare del rilievo con immagini simboliche e scene bibliche conservato al Museo Archeologico di Velletri (da BISCONTI 2004b).

come inviato divino. In basso una foglia di palma, elemento di riempimento ma allo stesso tempo simbolico richiamo all'ambientazione della scena⁴⁰.

⁴⁰ In una coppa in sigillata africana C, di forma Hayes 53A, rinvenuta nella necropoli di Pill'e Matta a Quartucciu in Sardegna (tomba 210), sono utilizzati per Adamo ed Eva i medesimi modelli, mentre l'inviato divino è sostituito dall'albero della conoscenza del bene e del male, nel quale avvolge le sue spire il serpente; un secondo albero, in basso, contribuisce alla simmetria della scena, e potrebbe significare, secondo Donatella Salvi cui si deve l'edi-

Stessa composizione di tanti altri oggetti analoghi, come quello con la scena di Daniele tra due leoni e ramo di palma⁴¹ (Tav. 6b), elementi questi ultimi identici a motivi singoli o presenti in altre scene.

In merito alla circolazione dei modelli, nel tentativo di individuare interconnessioni tra diverse forme artistiche e produzioni artigianali, anche su scala industriale, non possiamo non considerare la decorazione presente sul disco di una lucerna africana di forma X, con l'associazione di un toro o un bue e di un leone affrontati, databile alla metà del V secolo, di cui si conosce un bell'esemplare conservato al Museo Nazionale Romano⁴² (Tav. 6c). Il bovino non è in corsa come tradizionalmente rilevato⁴³, ma accovacciato accanto alla belva⁴⁴, in un accoppiamento non casuale, per cui dovremmo rinunciare ad una *lectio faciliior* in riferimento ad una *venatio*. Il richiamo è infatti ad Isaia⁴⁵, dove nella profezia del regno messianico gli animali feroci non nuoceranno a quelli di cui da sempre si nutrono, ma vivranno insieme senza farsi del male: il lupo con l'agnello, la pantera con il capretto, il vitello e il leoncello, l'orsa e la vacca con i loro piccoli, il leone e il bue.

La scena, qui semplificata, è quella che ritroviamo nel mosaico pavimentale del presbiterio rialzato della basilica paleocristiana di Mariana⁴⁶: dietro l'altare, nonostante le lacune del pavimento musivo, rimane a destra la raffigurazione di un bue con la testa rivolta verso una sorta di tavola sulla quale sono posti diversi oggetti non perfettamente leggibili, realizzati con tessere verdi e rosse (Tav. 6d); all'altro capo della mensa doveva trovarsi un leone accovacciato, di cui residuano pochissime parti, e in alto, sopra la stessa mensa, rimangono le lettere capitali di un'iscrizione: [---]ALEAS MANDVC[---] (Tav. 6e).

zione del manufatto, l'albero della vita (SALVI 2008, pp. 1734-1735; SALVI 2015, pp. 590; 595, fig. 14) (Tav. 6a).

⁴¹ BEJAOU 1997, *Coupe* n. 23, p. 73 (fig. p. 236); sul tema *ibidem*, p. 24.

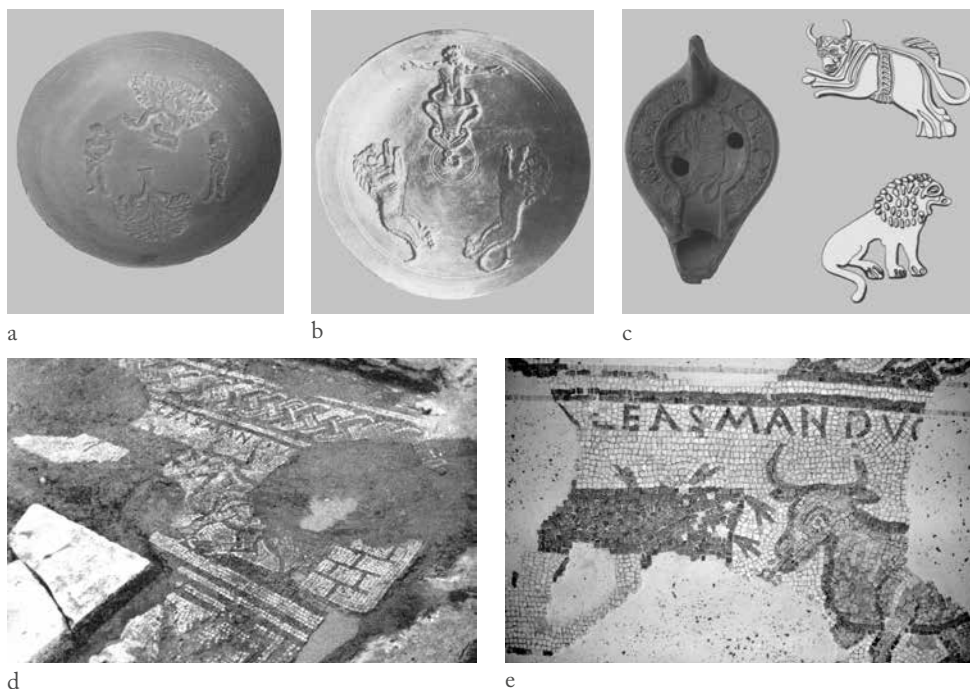
⁴² BARBERA, PETRIAGGI 1993, n. 149, p. 189.

⁴³ *Ibidem*, p. 384, motivo 320.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 379, motivo 301.

⁴⁵ Is. XI, 6-7.

⁴⁶ MORACCHINI-MAZEL 1967, pp. 21-32 (in particolare, per la scena con il leone e il bue, pp. 24-28).



Tav. 6 - a. Coppa in sigillata africana con Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden, dalla necropoli di Pill'e Matta a Quartucciu-Cagliari (da SALVI 2015); b. Coppa in sigillata africana con Daniele tra i leoni, conservata nella Collezione Loeffler del Museo di Colonia (da BEJAOU 1997); c. Lucerna africana di forma X con un bue e un leone affrontati, conservata al Museo Nazionale Romano; metà V sec. d.C. (da BARBERA, PETRIAGGI 1993); d. Mosaico pavimentale della cattedrale paleocristiana di Mariana in Corsica, con un particolare del motivo con il bue che si ciba della paglia, ancora visibile dietro la base d'altare (da MORACCHINI-MAZEL 1967); e. Particolare del mosaico della cattedrale di Mariana con il bue che si ciba della paglia e l'iscrizione [---]ALEAS MANDVC[---] (da <http://www.musee-mariana.com/la-periode-paleochretienne-19-fr.html>).

Seguendo la suggestione di Grabar⁴⁷, già la Moracchini-Mazel riferiva la raffigurazione e l'iscrizione al passo biblico, proponendo la ricostruzione delle parti mancanti, in particolare la fiera e gli alimenti sulla mensa, interpretati

⁴⁷ Come specificato *ibidem*, p. 24, nt. 1.

come aromi e paglia, che vengono mangiati dagli animali (*paleas manducare*), come dimostrano i fili di paglia nella bocca del bovino (Tav. 7a-b).

Il testo, considerate anche le dimensioni delle lettere, può essere così completato: *[et leo et bos simul p]aleas manduc[abunt]* – “il leone e il bue mangeranno la paglia insieme”, secondo una versione dal greco⁴⁸, che differisce leggermente dalla *Vulgata*: *et leo sicut bos comedet paleas* “il leone mangerà la paglia come il bue”⁴⁹; l'iscrizione di Mariana riproduce dunque il testo delle *Veteres Latinae*, che trova corrispondenza in diversi testimoni patristici⁵⁰. Si pone a questo punto il problema, da svolgere, su quale testo biblico potesse circolare in Corsica in queste fasi cronologiche, problema già posto da diversi studiosi per la vicina Sardegna, rivolta alla tradizione romana⁵¹.

Il pavimento musivo della basilica corsa è differentemente datato tra lo scorcio del IV secolo e gli inizi di quello successivo⁵², o più probabilmente tra fine V-inizi VI secolo⁵³; non mancano però altri analoghi esempi, anche più tardi, come il mosaico che nel VII secolo decorava un ambiente, probabilmente funzionale al culto, poi inglobato nella casa di Farid el-Masri a Madaba in Transgiordania⁵⁴: nel pavimento musivo sono raffigurate, separate da alti alberi, coppie di animali affrontati, tra cui un leone e un bue, entrambi rivolti verso un cespuglio che li separa (Tav. 8a); la scena è interpretata da Bellardino Bagatti come scena paradisiaca⁵⁵, e tale ipotesi è accettata da Michele Piccirillo⁵⁶, ma proprio la presenza del cespuglio cui sembrano brucare insieme i due animali conforta la nostra proposta.

⁴⁸ Is. XI, 7: καὶ λέων καὶ βοῦς ἅμα φάγονται ἄχυρα (*Septuaginta* 1979, p. 581), iterato in Is. LXV, 25: καὶ λέων ὡς βοῦς φάγεται ἄχυρα (*Septuaginta* 1979, p. 654).

⁴⁹ *Biblia sacra vulgatae* 1906, Is. XI, 7; XLV, 25, p. 677.

⁵⁰ GRYSON 1987, pp. 355-357.

⁵¹ PIRAS 2002.

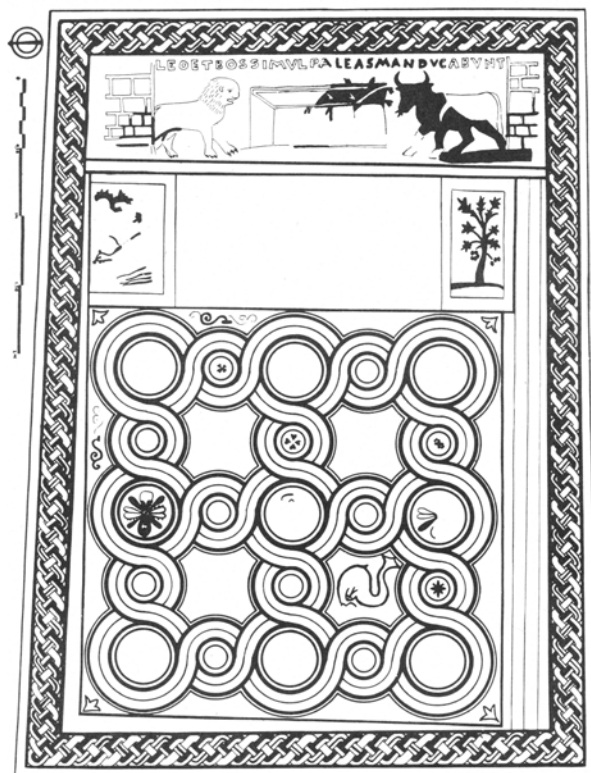
⁵² MORACCHINI-MAZEL 1967, p. 65.

⁵³ PERGOLA 1984; *Corsica Christiana* 2001, 2, scheda 16, p. 11.

⁵⁴ L'edificio con l'ambiente mosaicato, che sembra *in situ*, è oggi compreso all'interno del Museo di Madaba.

⁵⁵ BAGATTI 1957, p. 145.

⁵⁶ Per il quale il bovino è uno zebù: PICCIRILLO 1989, pp. 132-133. Tra le analoghe scene della stessa area, dove si affrontano un bue e un leone, si cita il mosaico pavimentale della cappella laterale nord della chiesa di San Giorgio nel villaggio di Nebo, datato alla prima metà del VI: qui i due animali, in una scena complessa, sono posti l'uno di fronte all'altro



a



b

Tav. 7 - a. Ricostruzione del mosaico pavimentale del presbiterio rialzato della cattedrale di Mariana (da MORACCHINI-MAZEL 1967); b. Particolare della ricostruzione del mosaico pavimentale del presbiterio della cattedrale di Mariana, con il motivo del bue e del leone che si cibano insieme della paglia, disposta su una mensa (da MORACCHINI-MAZEL 1967).

Questo esempio consente di riflettere sul fatto che anche per molte altre raffigurazioni delle lucerne (ma non solo per questa classe di materiali ceramici) sia necessario proporre riletture, considerando che il ridotto spazio a disposizione richiedeva necessariamente delle precise scelte a livello figurativo, con la riduzione del numero dei personaggi e degli oggetti, con il ricorso ad un uso più marcato dei simboli, talvolta con la sovrapposizione di diverse scene appartenenti alla medesima storia.

È quanto si può forse rilevare in una serie di lucerne, diffuse ovviamente in Africa⁵⁷ (Tav. 8c), ma presenti in altri contesti d'uso tra cui Roma⁵⁸ (Tav. 8d), la Sicilia⁵⁹ e la Sardegna⁶⁰ (Tav. 8e). La scena (o le scene?), anch'essa impressa a matrice nel disco di lucerne africane di forma X, mostra un personaggio che suona uno strumento a fiato, seduto entro una capanna costruita – sembrerebbe – su un albero, con un lato aperto nel quale, con le gambe all'esterno, è posto l'uomo; sulla capanna si poggia un volatile. In basso, presso il lato sinistro dell'albero, invece si muove un secondo personaggio, vestito con una corta tunica simile a quella dell'uomo sull'albero, con un oggetto di forma allungata sulle spalle; a destra dei piedi dell'albero un cane rincorre un

entro tralci di vite e grappoli d'uva (*ibidem*, p. 179); il leone e il bue sono accoppiati anche nel mosaico più antico del battistero annesso alla cattedrale di Madaba (*ibidem*, pp. 32-33), sempre degli inizi del VI secolo, e nel pavimento del presbiterio della chiesa del Diacono Tommaso in una vallata presso il Monte Nebo (*ibidem*, pp. 216-219; PICCIRILLO 1990): in questo esempio è interessante notare che l'unico altro animale, che sovrasta gli altri due ed era posto in corrispondenza dell'altare, è un agnello (Tav. 8b). Altri riferimenti sono anche in MORACCHINI-MAZEL 1967, pp. 27-28.

⁵⁷ Sono noti numerosi esemplari da Cartagine (ENNABLI 1976, nn. 76-91, pp. 52-54), e da vari centri antichi dell'Algeria (BUSSIÈRE 2007, nn. 358-366, pp. 106-107), cui si aggiungono altri singoli esempi, tra cui una lucerna dal cimitero donatista di Aïn Ghorab presso Tebessa, in Numidia (LESCHI 1957, p. 311-312, fig. 4, p. 305). Potrebbe provenire dall'Africa, come altre lucerne della medesima collezione, anche un esemplare conservato al Louvre di Parigi (LYON-CAEN, HOFF 1986, n. 135, p. 118).

⁵⁸ BARBERA, PETRIAGGI 1993, n. 168, pp. 207-208; p. 395, motivo 505.

⁵⁹ Almeno due da Siracusa (MARCHESE 1975-1976, che rivolge la sua analisi soprattutto ad un esemplare proveniente dall'ex Piazza L. Greco-Cassia) e una da Palermo (*ibidem*, p. 39).

⁶⁰ Dalla necropoli di Pill'e Matta a Quartucciu, presso Cagliari (SALVI 2005, p. 148, T25/R6, fig. 6, p. 153), e da Sini, nella Sardegna centro-occidentale (ZUCCA 2002, pp. 486-487); quest'ultima lucerna è identica ad alcuni esemplari africani (ENNABLI 1976, nn. 76-79, pp. 52-53).

altro animale, con ogni probabilità una lepre dalle lunghe orecchie. In alcuni esemplari l'uomo a terra e i due animali non compaiono (Tav. 8f): questo fatto potrebbe far pensare appunto che nel disco possano sovrapporsi due diverse scene forse tra loro collegate, tra l'altro leggibili con un orientamento differente, o in alternativa era presente solo una delle due scene, quella principale. Il personaggio potrebbe essere lo stesso, ritratto in due momenti diversi: l'abbigliamento è assai simile, e l'elemento leggibile sulla spalla dell'uomo in movimento interpretabile dunque come lo strumento suonato all'interno della capanna, in alternativa ad un arco per la caccia.

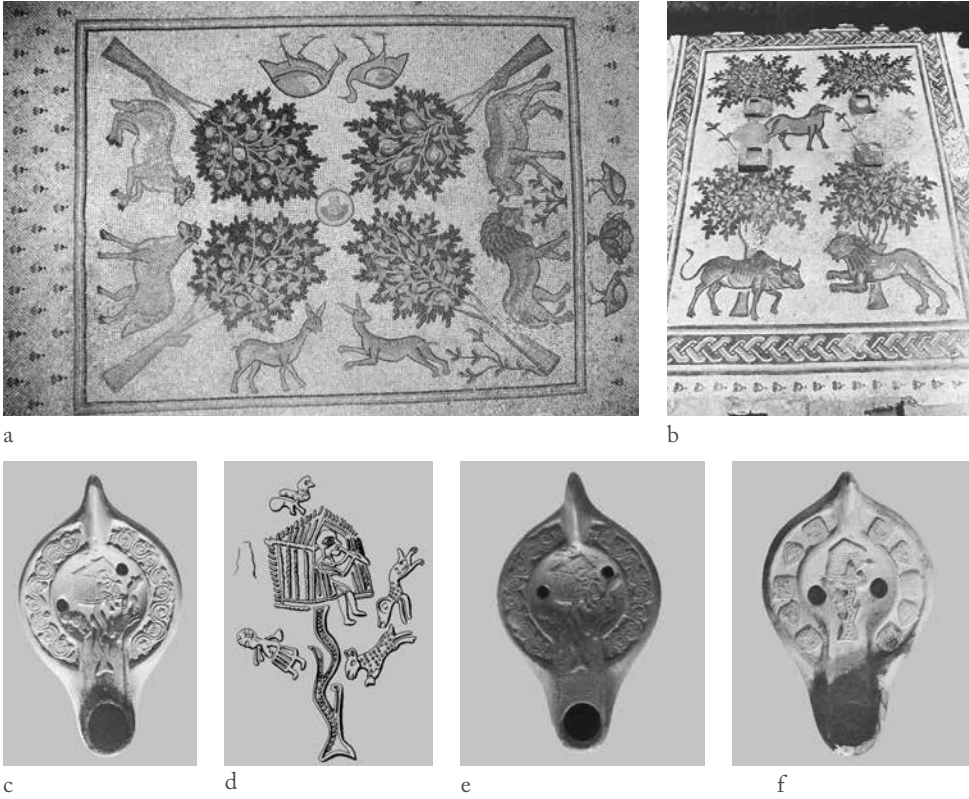
Agli esemplari noti se ne aggiunge qui uno inedito, di cui rimane il disegno della scena raffigurata nel disco: si tratta di una lucerna romana, di provenienza ignota, rinvenuta tra la fine del XIX secolo e gli inizi del '900, di cui rimane il disegno, molto ben dettagliato, tra gli *Schizzi e appunti di Rodolfo Kanzler* conservati nell'archivio della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra a Roma⁶¹ (Tav. 9).

Lo scioglimento della scena è problematico: ci si è chiesti infatti se tale decorazione sia da attribuire ad ambito cristiano o pagano, o piuttosto giudaico, e a tale domanda si aggiunge la ricerca di eventuali modelli iconografici e l'approfondimento della loro diffusione. Il richiamo ad un episodio biblico, quello del diluvio, è stato evocato da alcuni: la capanna rappresenterebbe l'arca, da cui si affaccia Noè, poggiata sugli alberi del monte Ararat, secondo l'interpretazione di Luigi Bernabò Brea circa un esemplare siracusano⁶²; sull'arca è poggiata la colomba, mentre il resto della scena si riferirebbe ad un altro momento della storia, con lo stesso Noè insieme ad un altro personaggio che scende dall'arca, recando nelle mani un grappolo d'uva; il cane e la lepre rappresentano gli animali ormai sbarcati dopo il diluvio, elementi questi che concorrerebbero a porre gli episodi nella parte finale della storia di Noè⁶³. Sempre rimanendo in ambito cristiano, la scena viene altrimenti

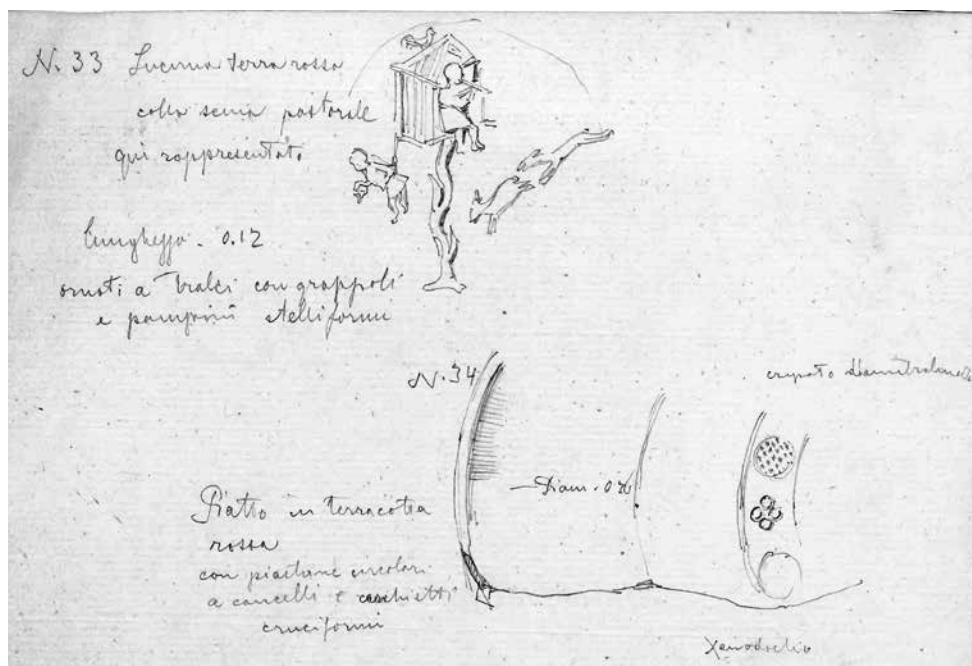
⁶¹ Archivio PCAS, *Busta ASD/80, fascicolo 2*: pur non recando la data, il documento è collocabile entro un lasso di tempo indicato in base ad altri elementi, così come non si esclude, valutando la collocazione del disegno insieme ad altri appunti, che la lucerna in questione potesse provenire dallo xenodochio di Pammachio. Devo la segnalazione agli amici Matteo Braconi e Giovanna Ferri, che ringrazio sentitamente.

⁶² BERNABÒ BREA 1947, pp. 56-58.

⁶³ *Gen.* 8, 1-22.



Tav. 8 - a. Mosaico con coppie di animali affrontati in un ambiente poi inglobato nella casa di Farid el-Masri, oggi all'interno del Museo di Madaba in Transgiordania: a sinistra il bue e il leone che si cibano insieme brucando dallo stesso cespuglio (da PICCIRILLO 1989); b. Mosaico del presbiterio quadrangolare della chiesa del Diacono Tommaso sul Monte Nebo; al momento dello scavo l'agnello era coperto da un reliquario, poi asportato (da PICCIRILLO 1990); c. Lucerna africana, conservata al Museo del Bardo di Tunisi, con un uomo seduto entro una capanna costruita su un albero, mentre un secondo personaggio è a terra, così come un cane che rincorre una lepre (da ENNABLI 1976); d. Disegno della raffigurazione di un disco di lucerna del Museo Nazionale Romano, con scena bucolica (da BARBERA, PETRIAGGI 1993); e. Lucerna africana proveniente dalla necropoli di Pill'e Matta (Quartucciu, provincia di Cagliari), con scena bucolica (da SALVI 2005); f. Lucerna africana, conservata al Museo del Bardo di Tunisi, con personaggio entro una capanna costruita su un albero; rispetto alle altri manufatti che recano una scena simile, mancano il secondo personaggio, il cane e la lepre (da ENNABLI 1976).



Tav. 9 - Disegno della decorazione del disco di lucerna romana, conservato tra gli *Schizzi e appunti* di Rodolfo Kanzler (Archivio della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Roma: *Busta ASD/80*, fascicolo 2).

fatta derivare da una interpretazione di testi biblici, contenuta in un trattato del III sec. d.C., *De duobus montibus Sina et Sion*, erroneamente attribuito a Cipriano, di autore invece sconosciuto⁶⁴. Riprendendo in particolare la parabola evangelica della vigna e dei contadini assassini⁶⁵ e il brano veterotestamentario della vigna infruttuosa⁶⁶, l'anonimo autore del trattato scrive che la vita spirituale del popolo cristiano è come una vigna, a controllo della quale viene posto un custode, che da una capanna posizionata su un albero (*in alto ligno*) avverte quando un malfattore tenta di introdursi nel terreno. Il custode è Cristo, che tenta di prevenire le azioni del malfattore, il diavolo, nel

⁶⁴ Sul trattato si veda da ultimo LAATO 1998.

⁶⁵ Mt. 21, 33-43.

⁶⁶ Is. 5, 1-7.

momento in cui quest'ultimo tenta di separare l'uomo dalla vita spirituale (la vigna)⁶⁷. Secondo quanto scritto anche di recente da chi sostiene questa tesi, solo la lettura del testo letterario consente di spiegare il significato della scena, enfatizzato nella lucerna dalla cattura del ladro; a completare in quadro, il cane che scaccia un coniglio, anche lui sorpreso a rubare⁶⁸.

In alternativa, rivolgendosi ad una interpretazione in chiave giudaica, si potrebbe pensare che ciò che si vuole raccontare riguardi la festa delle capanne, in una esaltazione degli aspetti gioiosi del rito, con il bambino che gioca insieme agli animali e il suonatore dello shofar all'interno della capanna, aperta su un lato come nella tradizione, scoperta anche alla sommità per poter entrare in rapporto con il cielo, e per tal ragione collocata in un luogo elevato⁶⁹.

In terza analisi, superando queste possibili interpretazioni giudaiche e/o cristiane e senza escludere possibili tradizioni pagane, magari da ricercarsi in ambito poetico e letterario, è assai più probabile che l'iconografia si debba rapportare semplicemente ad una scena di caccia, o piuttosto a differenti momenti della stessa scena. Convincente l'interpretazione data da Anna Maria Marchese nell'edizione di una delle lucerne siracusane: nella decorazione sarebbe raffigurato un metodo di caccia con le reti nota nelle fonti antiche⁷⁰ e diffuso fino ai nostri giorni, l'*aucupio*, che prevede il posizionamento di una capanna (casello) in un luogo elevato (un albero, ad esempio); dunque nella scena della lucerna l'uccellatore (*auceps*) scruta il cielo per avvistare lo stormo di uccelli migratori e attira le prede con richiami (uno strumento musicale e lo stesso uccello sul tetto della capanna); un secondo cacciatore, a terra, sistema l'attrezzatura o caccia con una seconda rete altri animali terrestri, come la

⁶⁷ *De montibus Sina et Sion. Tractatus ignoti auctoris*, in *PL* 4, coll. 917-918. Sul passo si rimanda anche a LAATO 1998, pp. 154-158.

⁶⁸ VAN DEN HOEK, HERRMANN 2013, pp. 67-69, con ulteriore bibliografia (p. 67, nt. 8); p. 493, Pl. 7b, c.

⁶⁹ Sulla festa delle capanne si rimanda alla sintesi in BETZ 1997, con bibliografia.

⁷⁰ Ad es. DIONYSII, *Ixeuticon seu De aucupio libri tres in epitomen metro solutam redacti*, A. GARZYA (ed.), Lipsiae 1968. Si veda anche *Oppiani poetae Cilicis de Venatione libri IV et de Piscatione libri V cum paraphrasi graeca librorum de Aucupio, graece et latine*, curavit J. GOTTLLOB SCHNEIDER, Argentorati 1776.

lepre inseguita da un cane⁷¹, ma potrebbe essere anche lo stesso personaggio che compare nella capanna ripreso in una seconda fase della caccia, o al termine della stessa⁷². Una scenetta di genere, così come tante diffuse nei mosaici africani (Tav. 10a), frequentemente sintetizzate all'interno di riquadri e cerchi⁷³ (Tav. 10b-c), che altrettanto spesso furono riprese nelle decorazioni delle ceramiche da mensa (Tav. 11a) e delle lucerne tardoantiche⁷⁴ (Tav. 11b), ma anche nei mattoni decorati che rivestivano i soffitti dei luoghi di culto cristiano⁷⁵ (Tav. 11c).

Potremmo dedicare molto tempo, e anche divertirci, ad individuare le molteplici ricorrenze tra le scene dei mosaici e i motivi decorativi di forme aperte e chiuse in sigillate di varia produzione (sulle quali prevalgono le produzioni in C, seguite da quelle in D ed E) e nelle lucerne, con animali, come la lepre inseguita dal cane di cui si è poc'anzi trattato, che costituisce uno dei molteplici esempi, altre scene di caccia e di giochi circensi, divinità, elementi vegetali, motivi simbolici d'ogni tipo, semplici schemi geometrici. Certamente trassero spunto dai tappeti musivi con scene nilotiche gli artigiani che riprodussero su manufatti ceramici certe figure strane, come quelle dei pigmei che portano un bilancere con cesti⁷⁶ (Tav. 12a) o *surfano* su anfore⁷⁷ (Tav. 12b) (motivi analoghi sono ripresi anche su tessuti⁷⁸: Tav. 12c), analogamente

⁷¹ MARCHESE 1975-1976, in particolare pp. 41-44, anche per riferimenti bibliografici.

⁷² Il disegno di Rodolfo Kanzler conservato nell'Archivio PCAS, per la sua resa molto nitida, contribuisce a optare per la scena di caccia.

⁷³ Il repertorio è amplissimo: un elevato numero di esempi può essere tratto dai volumi del *Corpus des mosaïques de Tunisie*, editi dall'Institut National d'Archéologie et d'Art di Tunis, in collaborazione con altre Istituzioni, sotto la direzione di M.A. ALEXANDER et M. ENNAÏFER. I modelli africani ebbero comunque larga diffusione anche in altri territori.

⁷⁴ Si rimanda a numerosi motivi decorativi riportati in *Atlante I* 1981, *passim*.

⁷⁵ Molti esempi sono nel vasto repertorio di Nejib Ben Lazreg (1983): si veda inoltre BEN LAZREG 1991, anche per l'uso dei mattoni decorativi.

⁷⁶ In lucerne (da Sabratha: JOLY 1974, n. 296, p. 202, tav. LV); un pigmeo portatore di cesti è ad esempio nel mosaico nilotico della villa romana di Silin in Tripolitania (AL MAHJUB 2003).

⁷⁷ Nel mosaico con scene nilotiche delle terme in località Collemancio di Cannara, oggi al Museo di Cannara: scheda di Maurizio Matteini Chiari e Paola Maurizi in MATTEINI CHIARI 1992, pp. 31-34.

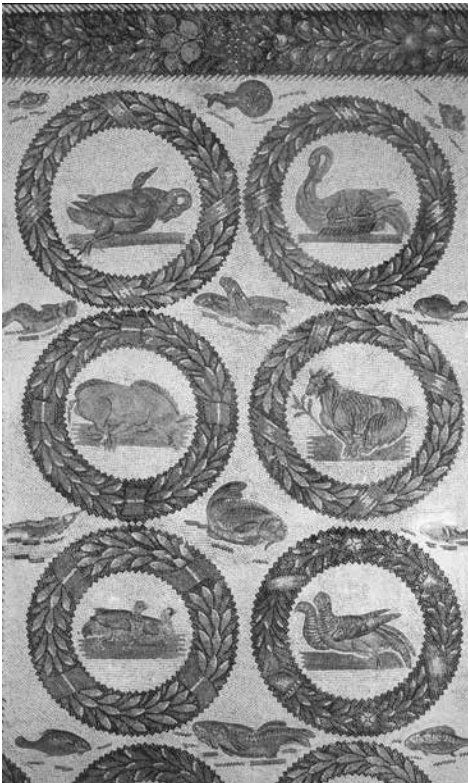
⁷⁸ STAUFFER 1995, n. 12, p. 34: pigmei in una scena nilotica in un tessuto di IV-V secolo proveniente probabilmente da Panopoli in Egitto (Tav. 12c).

PARTE III

I prodotti ceramici come vettori per la diffusione delle immagini



a



b



c

Tav. 10 - a. Particolare di un mosaico con scena di caccia, conservato al Museo del Bardo di Tunisi (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); b. Mosaico detto “degli animali legati”, proveniente da *Thuburbo Maius* e conservato al Museo del Bardo di Tunisi; III sec. d.C. (da *Image de pierre. La Tunisie en mosaïque*, Tunis 2003); c. Particolare del mosaico di Diana cacciatrice

con la testa nimbata, con cane che insegue una lepre; III sec. d.C. Il mosaico, conservato al Museo del Bardo di Tunisi, proviene da *Thysdrus* (da *Image de pierre. La Tunisie en mosaïque*, Tunis 2003).



a



b



c

Tav. 11 - a. Vaso biconico (*lagoena*) a matrice dell'officina di *Navigius*, con scena di caccia; 290-320 d.C. (da *Atlante I*, 1981); b. Lucerna africana di forma X con raffigurazione di *venator* sul disco; metà V sec. d.C. (da BARBERA, PETRIAGGI 1993); c. Due mattoni decorati con animali provenienti da Thysdrus, oggi al Museo del Bardo di Tunisi; VII sec. d.C. (da *Das Königreich der Vandalen* 2009).

PARTE III

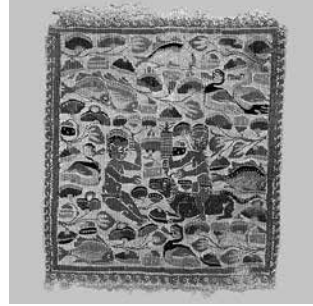
I prodotti ceramici come vettori per la diffusione delle immagini



a



b



c



d



e

Tav. 12 - a. Disco di lucerna africana con pigmeo che trasporta cesti (da Joly 1974); b. Mosaico con scene nilotiche proveniente dalle terme in località Collemancio di Cannara, oggi al Museo di Cannara (PG); fine I-II sec. d.C. (da <http://www.sistemamuseo.it/ita/2/musei/201/cannara-umbria-museo-della-citta/>); c. Frammento di tessuto, proveniente probabilmente da Panopoli in Egitto, con pigmei in una scena nilotica; IV-V sec. d.C. Il tessuto è oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (da <https://www.metmuseum.org/art/collection/>); d. Bottiglia in sigillata africana C1 (forma Salomonson I) a decorazione applicata, con raffigurazione di un erote che naviga su un'anfora; fine III secolo d.C.; e. Mosaico della Villa del Nilo a Leptis Magna, conservato al Museo Archeologico Nazionale di Tripoli (http://www.livius.org/pictures/libya/villa_nile/villa-of-the-nile-mosaic-first-mosaic-1/).

a quanto fanno eroti in altri motivi applicati su bottiglie in sigillata africana⁷⁹ (Tav. 12d), che richiamano (o si rifanno) ancora ai mosaici⁸⁰ (Tav. 12e).

Allo stesso modo possiamo riscontrare la stretta connessione con la scultura, ad esempio in manufatti di diversa produzione come la ceramica invetriata di fabbricazione probabilmente romana, già attribuita ai secoli finali dell'alto medioevo e recentemente rivendicata alla tarda antichità. Non possono che richiamare le coeve raffigurazioni scultoree certe figure che si staccano notevolmente dal fondo nel cratere, proveniente da Roma, con le fatiche d'Ercole⁸¹ (Tav. 13a), in cui l'eroe uccide il leone Nemeo, la cerva di Cerinea, i serpenti mandati da Era, lottando infine con Anteo, il gigante, databile al V secolo come l'analogo manufatto con scene di sacrificio⁸² (Tav. 13b). Assai significative le forme aperte con decorazioni architettoniche, tra le quali si esemplifica la coppa di Milano⁸³, leggermente più antica delle precedenti (entro la metà del IV sec. d.C.), con archi sorretti da colonne, entro le quali dovevano essere inseriti motivi figurati (Tav. 13c), come nel cratere romano in cui, entro edicolette timpanate sono state applicate raffigurazioni di Ercole e Mercurio⁸⁴ (Tav. 13d): quest'ultimo manufatto, privo di contesto e già datato al X secolo⁸⁵, è stato in base agli altri confronti ricollocato con maggiore correttezza ad un periodo che va dalla fine del IV e il V sec. d.C.⁸⁶. Certamente questi ultimi prodotti ceramici riflettono le medesime scelte di gusto dei coevi sarcofagi a colonne⁸⁷ (Tav. 14 a-b), le stesse che ritroviamo su

⁷⁹ *Atlante I* 1981, p. 172, motivo 112, tav. LXXXVI, 4, presente sulla forma Salomonson I bis, in C¹ e C².

⁸⁰ In un mosaico della Villa del Nilo a Leptis Magna, in Tripolitania, è proprio un erote a navigare su un anfora.

⁸¹ RICCI 1992, pp. 346-347, tav. B, figg. 2-6 (*cratere B*).

⁸² *Ibidem*, pp. 347-348 (*cratere C*).

⁸³ LUSUARDI SIENA, SANNAZARO 1992, n. 6, p. 190. (tav. 1, 6, p. 191); SANNAZARO 1994, p. 242, tav. 5, 4.

⁸⁴ RICCI 1992, pp. 348-350 (*cratere D*).

⁸⁵ MAZZUCCATO 1972, pp. 25-28, figg. 48-49. Il cratere insieme agli altri manufatti di cui si è trattato sopra formano un gruppo omogeneo.

⁸⁶ RICCI 1992, p. 350.

⁸⁷ La bibliografia è ampia: si rimanda pertanto ai numerosi esempi nei vari contributi in BISCONTI, BRANDENBURG 2004.



Tav. 13 - a. Cratere invetriato da Roma, con figure del mito di Ercole (da Ricci 1992); b. Cratere invetriato da Roma, con scene di sacrificio (da Ricci 1992); c. Coppa in ceramica invetriata, rinvenuta nel corso degli scavi della Metropolitana di Milano (da LUSUARDI SIENA, SANNAZARO 1992); d. Cratere invetriato da Roma, con edicole timpanate entro le quali sono raffigurati Ercole e Mercurio (da Ricci 1992).

manufatti del tutto differenti, tra cui i manoscritti⁸⁸ (Tav. 15a) e i tessuti, tra i quali ricordiamo l'arazzo in seta con scene dionisiache, tessuto nell'Egitto del IV secolo d.C. e oggi conservato nella collezione Abegg-Stiftung⁸⁹ (Tav. 15b).

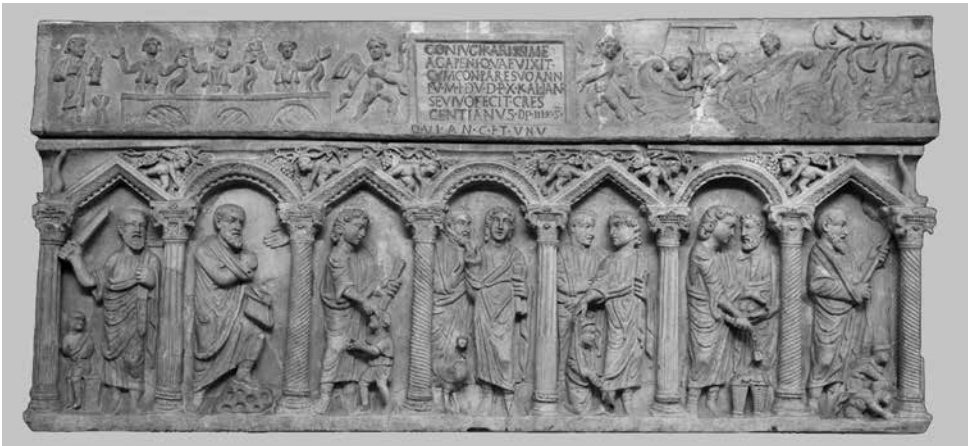
Certamente alla circolazione dei modelli decorativi dovettero contribuire non poco i disegni che ornavano le pagine dei codici e le stoffe: senza trascurare

⁸⁸ Come il celeberrimo *Codex argenteus*, che contiene una traduzione del Nuovo Testamento in lingua gotica, trascritta in Italia nel VI secolo e oggi conservata nella Biblioteca Carolina Rediviva di Uppsala, in Svezia (Tav. 15a). Numerose pagine del codice recano nella parte inferiore la raffigurazione di un colonnato continuo. L'edizione fototipica di questo prezioso documento è in VON FRIESEN, GRAPE 1927.

⁸⁹ Tra le edizioni più recenti WILLERS, NIEKAMP 2015.



a



b

Tav. 14 - a. Sarcofago a colonne, da Arles, conservato nel Musée de l'Art Antique di Arles; b. Sarcofago di Agape e *Crescentianus* del Museo Pio Cristiano, Città del Vaticano, Roma.

rare l'importanza che ebbero i primi, quantitativamente minori quelli giunti fino a noi e destinati ad un pubblico più ristretto, ci si vuole soffermare in qualche considerazione sulla diffusione delle stoffe con decorazioni, realizzate non solo nella tessitura ma anche dipinte.

Ricco nelle prospettive di ricerca, il tema si pone come chiave di lettura, non unico ma certamente significativo, per l'analisi di quel linguaggio figurativo, quella *koiné* che tra l'età antica e l'alto medioevo (e oltre) sembra non limitata al Mediterraneo, ma estesa al di là di questo. Lo studio dei tessuti antichi e bizantini, passando per quelli copti e sassanidi, estendendo

ulteriormente l'area di riferimento non solo in direzione orientale ma anche verso Nord e ovviamente al mondo islamico, consente, e qui uso parole di Francesca Ghedini, "di approfondire il problema della formazione e trasmissione del repertorio tessile e del suo rapporto con la grande arte e le altre manifatture artigianali"⁹⁰. La ceramica certamente non dovette essere esclusa da queste interazioni.

Per l'alto medioevo, come nelle epoche precedenti, si tratta dunque di valutare, citando invece Gisella Cantino Wataghin, "quale possa essere stato il contributo di manufatti – le stoffe appunto – di facile trasporto e di largo, per quanto selettivo, commercio, nella trasmissione di iconografie e di soluzioni decorative"⁹¹ (Tav. 15c). È proprio in questo momento che accanto alle produzioni tessili soprattutto di area copta in lana, lino, canapa cominciano ad avere ampia diffusione quelle seriche.

Per i secoli che vanno dal VI all'XII è stato notato quanto anche la documentazione scritta, insieme ai manufatti giunti fino a noi, testimoni l'entità della circolazione di sete, in particolare abiti e pezze di seta frequentemente ornate, di provenienza quasi esclusivamente orientale. Paramenti, abiti di religiosi e laici, arredi erano realizzati con sete pregiate: la diffusione non riguardava solo le aree mediterranee, e in particolare Roma, ma giungeva fino alle aree centrali e al Nord dell'Europa, incidendo notevolmente sulle strutture economiche⁹². In questa circolazione di merci e capitali un ruolo determinante ebbe il mondo islamico.

Alla sempre più ampia diffusione di tali merci dovette, soprattutto nei secoli finali dell'alto medioevo, corrispondere una più articolata circolazione di modelli e complesse interazioni culturali, talvolta già radicate, come ad esempio quelle che connettevano l'arte figurativa sassanide e quella bizanti-

⁹⁰ GHEDINI 1996, p. 101.

⁹¹ CANTINO WATAGHIN 2004, p. 252. Questo non riguarda solamente i motivi figurativi, ma anche le decorazioni geometriche: come non pensare ad uno stretto rapporto con i tessuti, insieme agli intrecci vegetali, per i vasi di VI secolo con fasce geometriche incise, a tratti quasi traforate, oggi al Museo di Cartagine e provenienti dalla basilica paleocristiana di Bir Ftoua, interpretati come suppellettile liturgica (ENNABLI 2001, pp. 71-72; *Das Königreich der Vandalen* 2009, Kat. 279a und b, p. 321, in particolare la brocca 279a: Tav. 15c).

⁹² McCORMICK 2008, pp. 820-830. Si vedano anche le ampie note in MUTHESIUS 1995 e MUTHESIUS 1997.

na, e quest'ultima con le regioni più occidentali del Mediterraneo, per non parlare dei reciproci influssi che dovettero coinvolgere le aree mediorientali e persino quelle estreme dell'Asia, in rapporti dei quali abbiamo ben poche conoscenze.

Il mondo islamico non fu estraneo a questo processo, anzi, poté essere un elemento catalizzatore, che recepì schemi e modelli decorativi e contribuì a diffonderli.

Un solo ma significativo esempio, che vale anche per la diffusione dei modelli iconografici mediati dalle decorazioni nelle stoffe⁹³: i diffusi motivi del cavaliere armato a cavallo, che sembra svilupparsi nella ceramica islamica a partire dal IX secolo: noto nelle stoffe dell'Egitto fatimide⁹⁴ (Tav. 15d) ma anche della Siria⁹⁵ (Tav. 15e), già ampiamente diffuso in precedenza dei tessuti copti (Tav. 15f), lo si segue con precisione nelle produzioni ceramiche tunisine di Sabra al Mansurya⁹⁶ (Tav. 16a-c); ritroviamo lo stesso motivo nelle maioliche di Al Mina nel Nord della Siria⁹⁷, e ancora nella Persia selgiuchide, con cronologie un poco più tarde (Tav. 16d).

Lo stesso mondo islamico, spesso rivolto ad un aniconismo evidentemente però non totale, poté in manufatti di diverso genere recepire modelli più antichi, diffusi nell'Occidente tardoantico e forse non esattamente compresi, utilizzati più per il loro valore decorativo che per quello simbolico e iconologico. Significativo in tal senso un ultimo esempio: un piatto in rame battuto conservato nel Museo diocesano di San Severo in Puglia, con al centro la raffigurazione di due soldati che portano sulle spalle un enorme grappolo d'uva⁹⁸ (Tav. 16e): siamo ormai nel pieno medioevo, tra XIII e XIV secolo, ma è

⁹³ Mi riprometto di affrontare in altra sede una più ampia trattazione del tema.

⁹⁴ *Tissus d'Egypte* 1993, n. 134, p. 226.

⁹⁵ Il motivo compare nella ben nota seta prodotta in Siria nel IX secolo, che rivestiva la *fenestella confessionis* dell'altare di Vuolvino nella Basilica di Sant'Ambrogio a Milano (DE FRANCOVICH 1966 [1984], pp. 177-178; MARTINIANI REBER 1987, pp. 190-193).

⁹⁶ Si vedano i materiali conservati al Museo del Bardo di Tunisi: LOUHICHI 2010, nn. 49-50, pp. 80-81, n. 53, p. 84.

⁹⁷ LANE 1938.

⁹⁸ Il piatto, come altri materiali della medesima provenienza, non ha ancora ricevuto un'adeguata edizione, fatta eccezione per le sintetiche schede in *San Severo* 2001, n. 31, pp. 33-34, e PASQUANDREA 2009, p. 45 (fig. a p. 44).

PARTE III

I prodotti ceramici come vettori per la diffusione delle immagini



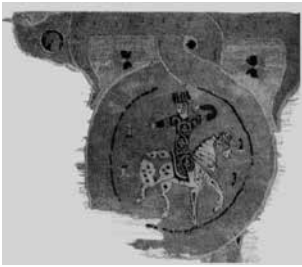
a



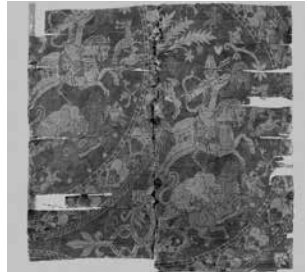
b



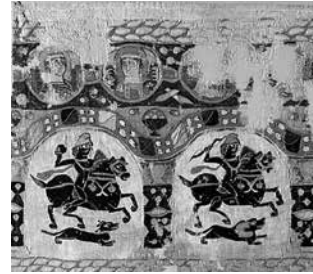
c



d



e

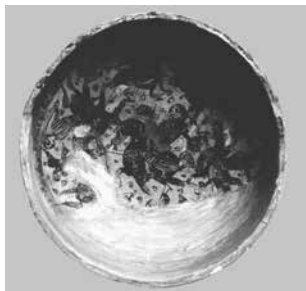


f

Tav. 15 - a. Pagina del *Codex Argenteus*, manoscritto del VI secolo conservato a Uppsala, in Svezia (da <http://textualcriticism.scienceontheweb.net/TEXT/Argenteus.html>); b. Particolare dell'arazzo in seta di provenienza egiziana, con scene dionisiache, conservato nella collezione Abbeig-Stiftung; c. Brocca in ceramica con fasce geometriche incise, proveniente dalla basilica paleocristiana di Bir Ftoua in Tunisia, oggi al Museo di Cartagine; VI sec. d.C. (da *Das Königreich der Vandalen* 2009); d. Frammento di tessuto in fili d'oro, seta e lino, prodotto nell'Egitto fatimide; seconda metà dell'XI secolo (da *Tissus d'Egypte* 1993); e. Tessuto di seta con scene venatorie, prodotto probabilmente in Siria entro gli inizi del IX secolo: rivestiva la *fenestella confessionis* dell'altare di Vuolvino nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Oggi è conservato nel Museo della basilica di Sant'Ambrogio a Milano; f. Tessuto copto con figure di cavalieri; fine IV-V sec. d.C.



a



b



c



d



e

Tav. 16-a. Coppa con figura di cavaliere, prodotta in Tunisia nel X secolo e proveniente dagli scavi di Sabra al Mansurya, oggi al Museo del Bardo di Tunisi (da LOUHICHI 2010); b. Coppa tunisina con raffigurazione di cavalieri, proveniente dagli scavi di Sabra al Mansurya, oggi al Museo del Bardo di Tunisi; X sec. d.C. (da LOUHICHI 2010); c. Coppa con figura di cavaliere, prodotta in Tunisia nel X secolo e proveniente dagli scavi di Sabra al Mansurya, oggi al Museo del Bardo di Tunisi (da LOUHICHI 2010); d. La “coppa del cavaliere con il falcone” prodotta nella Persia selgiuchide alla fine del XII secolo, conservata al Département des arts de l’Islam del Louvre di Parigi (da <https://lesyeuxdargus.wordpress.com/2013/05/24/la-coupe-au-cavalier-fauconnier-du-departement-des-arts-de-lislam-au-louvre/>); e. Piatto in rame con la raffigurazione di soldati che portano un grappolo d’uva, prodotto in Puglia, probabilmente a Lucera, tra il XIII e il XIV secolo; il manufatto è conservato al Museo Diocesano di Lucera (da *San Severo* 2001; a sinistra un particolare della scena figurata (da PASQUANDREA 2009).



a



b

Tav. 17 - a. Lucerna africana di forma X con raffigurazione degli esploratori di Canaan sul disco; fine V sec. d.C. (da BARBERA, PETRIAGGI 1993); b. Sarcofago cristiano del V sec. d.C. rinvenuto a Marsiglia, dove è conservato nel Musée Borély; sul coperchio, a destra, sono raffigurati gli esploratori di Canaan che rientrano dalla terra promessa col grappolo d'uva (da F. BISCONTI ed., *Temi di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2007).

evidente come i Saraceni confinati a Lucera⁹⁹, cui è attribuita la realizzazione del manufatto, conoscevano ancora dopo molti secoli il tema degli esploratori di Canaan¹⁰⁰, che qui però appaiono “travestiti” da soldati saraceni: un tema rappresentato frequentemente, nella Tarda Antichità¹⁰¹, sia in manufatti delle arti minori, come le lucerne di produzione africana¹⁰² (Tav. 17a), che nelle arti maggiori, in particolare nelle sculture a bassorilievo¹⁰³ (Tav. 17b).

⁹⁹ Sulla “colonia” musulmana di Lucera si rimanda a TAYLOR 1999 e METCALFE 2009, pp. 274-298, con ulteriori riferimenti bibliografici.

¹⁰⁰ *Num.* 13, 1-27.

¹⁰¹ Note iconografiche sulla scena degli esploratori di Canaan e sulla sua diffusione sono in LEONARDI 1947, pp. 149-185 (anche per quanto riguarda la fortuna del passo biblico nella patristica), e CIPOLLONE 2007.

¹⁰² Ricordiamo le numerose lucerne dei Musei di Cartagine e Tunisi (ENNABLI 1976, nn. 46-52, pp. 47-48; un riflettore di lucerna è anche in BEJAOU 1997, n. 91, p. 158), dell'Algeria (BUSSIÈRE 2007, nn. 317-330, pp. 103-104) e del Museo Nazionale Romano (BARBERA, PETRIAGGI 1993, n. 156, p. 196; p. 392, motivo 503) (Tav. 17a). È stato probabilmente rinvenuto in Africa anche l'esemplare del Museo del Louvre a Parigi (LYON-CAEN, HOFF 1986, n. 134, p. 118).

¹⁰³ Si conoscono almeno tre sarcofagi in cui la scena è riprodotta: due frammentari da Cartagine (conservato in una collezione privata di Parigi: OVADIAH 1974), e da Tipasa (GSELL 1894, pp. 446-447), e uno integro, conservato nel Musée Borély di Marsiglia e proveniente

Una interazione continua, in cui *media* (ma anche i prototipi) sono da definire, che interessa molteplici espressioni artistiche e artigianali, talvolta con relazioni inaspettate, che unisce Occidente e Oriente, che precede la tarda antichità e che supera il medioevo.

dallo stesso centro (Tav. 17b); sul coperchio di questo sarcofago, proveniente dalla Cripta di San Vittore e detto “Sarcofago del Cristo sulla montagna”, datato al V secolo, compare ancora il rientro degli esploratori che portano i frutti della terra promessa (LEONARDI 1947, pp. 169-175, anche in riferimento ad un secondo sarcofago, sempre da Marsiglia, andato perduto; BORRACCINO 1973, n. 17, pp. 53-58). Nel mosaico pavimentale della basilica di Al Asnam (Orleansville) in Algeria il grappolo d'uva compare invece appeso ad una mensa d'altare sorretta da due colonne: ciò viene visto come allusione al sacrificio eucaristico, in una trasposizione della scena biblica del Libro dei Numeri (LEONARDI 1947, pp. 180-183).

BIBLIOGRAFIA

- Age of Spirituality* 1979 = K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art (November 19, 1977, Through February 12, 1978)*, New York 1979.
- AL MAHJUB 2003 = O. AL MAHJUB, *I mosaici della Villa Romana di Silin*, in R. FARIOLI CAMPANATI (ed.), *Atti del III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico (Ravenna, 6-10 settembre 1980)*, Ravenna 2003, pp. 299-306.
- Atlante I* 1981 = *Atlante delle forme ceramiche*, 1, *Ceramica fine romana nel bacino mediterraneo (Medio e Tardo Impero)*, *Enciclopedia dell'Arte classica e orientale*, Roma 1981.
- BAGATTI 1957 = B. BAGATTI, *Il significato dei mosaici della scuola di Madaba (Transgiordania)*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 33, 1957, pp. 139-160.
- BARBERA, PETRIAGGI 1993 = M. BARBERA, R. PETRIAGGI, *Museo Nazionale Romano. Le lucerne tardo-antiche di produzione africana*, Roma 1993.
- BEJAOU 1986 = F. BEJAOU, *Les thèmes bibliques sur quatre réflecteurs de lampes du Musée de Carthage*, in *Africa* 9, 1986, pp. 141-150.
- BEJAOU 1997 = F. BEJAOU, *Ceramique et religion chretienne. Les thèmes bibliques sur la sigillée africaine*, Tunis 1997.
- BEJAOU 2009 = F. BEJAOU, *Terra sigillata in Mainz*, in *Das Königreich der Vandalen*, 2009, pp. 290-291.
- BEN LAZREG 1983 = N. BEN LAZREG, *Les carreaux de terre cuite paléochrétiens figurés de Tunisie*, These de Diplôme de Recherches Approfondies sous la direction de A. Mahjoubi (3^{ème} cycle), Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Tunis, Tunis 1983.
- BEN LAZREG 1991 = N. BEN LAZREG, *Une production du pays d'El-Jem: les carreaux de terre cuite chrétiens d'époque byzantine*, in A. MASTINO (ed.), *L'Africa Romana. Atti dell'VIII Convegno di Studi (Cagliari, 14-16 dicembre 1990)*, Sassari 1991, pp. 523-541.
- BERNABÒ BREA 1947 = L. BERNABÒ BREA, *Lucerne di età cristiana nel Museo di Siracusa*, in *Nuovo Didaskaleion* 1, 1947, pp. 55-59.
- BETZ 1997 = O. BETZ, s. v. *Capanne, Festa delle*, in *Nuovo Dizionario Enciclopedico Illustrato della Bibbia*, Casale Monferrato 1997.

- Biblia sacra vulgatae* 1906 = M. HETZENAUER (ed.), *Biblia sacra vulgatae editionis, ex ipsis exemplaribus Vaticanis inter se atque cum indice errorum corrigendorum collatis criticè*, Oeniponte (Innsbruck) 1906.
- BISCONTI 2004a = F. BISCONTI, *L'ipogeo degli Aureli: alcune riflessioni e qualche piccola scoperta*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 80, 2004, pp. 13-38.
- BISCONTI 2004b = F. BISCONTI, *I sarcofagi del paradiso*, in F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome, 8 maggio 2002)*, Città del Vaticano 2004, pp. 53-74.
- BISCONTI 2011 = F. BISCONTI, *Il sogno e la quiete: l'altro mondo degli Aureli*, in F. BISCONTI (ed.), *L'Ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*, Città del Vaticano 2011, pp. 11-20.
- BISCONTI, BRANDENBURG 2004 = F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome, 8 maggio 2002)*, Città del Vaticano 2004.
- BONIFAY 2004 = M. BONIFAY, *Études sur la céramique romaine tardive d'Afrique* (BAR International Series 1302), Oxford 2004.
- BORRACCINO 1973 = P. BORRACCINO, *I sarcofagi paleocristiani di Marsiglia*, Bologna 1973.
- BUSSIÈRE 2007 = J. BUSSIÈRE, *Lampes antique d'Algérie, 2, Lampes tardives et lampes chrétiennes*, Montagnac 2007.
- CANTINO WATAGHIN 2004 = G. CANTINO WATAGHIN, *Conclusioni*, in *Antiquité Tardive* 12 (*Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive*), 2004, pp. 249-252.
- CARLETTI 2007 = C. CARLETTI, s. v. *Fanciulli nella fornace (iconografia)*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 2, Genova-Milano 2007, coll. 1907-1908.
- CIPOLLONE 2007 = V. CIPOLLONE, s.v. *Canaan*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2007, pp. 139-140.
- Corsica Christiana* 2001 = PH. PERGOLA, D. ISTRIA, M. E. POLI MORDICONI (edd.), *Corsica Christiana. 2000 ans de Christianisme. Exposition (Corte, Musée de la Corse, 29 juin-30 décembre 2001)*, Corte 2001.
- CRACCO RUGGINI 1980 = L. CRACCO RUGGINI, *Pagani, ebrei e cristiani: odio sociologico e odio teologico nel mondo antico*, in *Gli ebrei nell'Alto Medioevo. Atti della XXVI Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 30 marzo - 5 aprile 1978)*, Spoleto 1980, pp. 13-117.
- CUOMO DI CAPRIO 2007 = N. CUOMO DI CAPRIO, *Ceramica in Archeologia*, 2, *Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*, Roma 2007.

- Das Königreich der Vandalen* 2009 = *Das Königreich der Vandalen. Erben des Imperiums in Nordafrika. Große Landesausstellung Baden-Württemberg im Badischen Landesmuseum Schloss Karlsruhe* (24. Oktober 2009 – 21. Februar 2010), Karlsruhe- Darmstadt 2009.
- DE FRANCOVICH 1966 [1984] = G. DE FRANCOVICH, *La brocca d'oro del tesoro della chiesa di Saint-Maurice d'Agaune nel Vallese e i tessuti di Bisanzio e della Siria nel periodo iconoclastico*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, 1, Milano 1966, pp. 133-175, riedito in G. DE FRANCOVICH, *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*, Napoli 1984, pp. 138-189.
- DE JONGE 1970 = M. DE JONGE, *Testamenta XII Patriarcharum*, Leiden 1970.
- ENNABLI 1976 = A. ENNABLI, *Lampes chrétiennes de Tunisie (Musées du Bardo e de Carthage)*, Paris 1976.
- ENNABLI 2001 = L. ENNABLI, *Cartagine cristiana*, Cartagine-Tunisi 2001.
- GHEDINI 1996 = F. GHEDINI, *Le stoffe tessute e dipinte come fonte per la conoscenza della pittura antica*, in *Rivista di Archeologia* 20, 1996, pp. 101-118.
- GRAZIANI ABBIANI 1969 = M. GRAZIANI ABBIANI, *Lucerne fittili paleocristiane nell'Italia settentrionale*, Bologna 1969.
- GRYSON 1987 = R. GRYSON (ed.), *Vetus latina. Die Reste der altlateinischen Bibel. 12. Esaias*, Freiburg 1987.
- GSELL 1984 = ST. GSELL, *Tipasa, ville de la Maurétaine Césarienne*, in *Mélanges de l'École Française de Rome* 14, 1894, pp. 291-450.
- HAUSMANN 1994 = CH. HAUSMANN, s. v. *Penelope*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 7, 1, Munchen 1994, pp. 291-295.
- JOLY 1974 = E. JOLY, *Lucerne del Museo di Sabratha*, Roma 1974.
- LAATO 1998 = A. M. LAATO, *Jews and Christians in De duobus motibus Sina et Sion. An Approach to Early Latin Adversus Iudaeos Literature*, Abo 1998.
- LANE 1938 = A. LANE, *Medieval Finds at Al Mina in North Syria*, in *Archaeologia* 87, 1938, pp. 19-78.
- LATINI 2011 = A. LATINI, *Quadro omerico*, in F. BISCONTI (ed.), *L'Ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*, Città del Vaticano 2011, pp. 173-192.
- LEONARDI 1947 = C. LEONARDI, *Ampelos. Il simbolo della vite nell'arte pagana e cristiana*, Roma 1947.
- LESCHI 1936 = L. LESCHI, *Basilique et cimetière donatistes de Numidie (Aïn Ghorab)*, in *Revue africaine* LXXVIII, 1936, pp. 27-42, riedito in L. LESCHI, *Étude d'Épigraphie, d'archéologie et d'histoires africaines*, Paris 1957, pp. 302-312.
- LOUHICHI 2010 = A. LOUHICHI, *Céramique de Tunisie. École de Kairouan, École de Tunis*, Tunis 2010.

- LUSUARDI SIENA, SANNAZARO 1992 = S. LUSUARDI SIENA, M. SANNAZARO, *Lombardia. Milano*, in L. PAROLI (ed.), *La ceramica invetriata tardoantica e altomedievale in Italia. Atti del Seminario (Certosa di Pontignano-Siena, 23-24 febbraio 1990)*, Firenze 1992, pp. 185-194.
- LYON-CAEN, HOFF 1986 = CH. LYON-CAEN, V. HOFF. *Musée du Louvre. Catalogue des lampes en terre cuite grecques et chrétiennes*, Paris 1986.
- MARCHESE 1975-1976 = A. M. MARCHESE, *Lucerna di Siracusa con supposta raffigurazione cristiana*, in *Archivio Storico Siracusano*, nuova serie IV, 1975-1976, pp. 37-44.
- MARINONE 2007 = M. MARINONE, s. v. *Giuseppe ebreo (iconografia)*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 2, Genova-Milano 2007, coll. 2329-2332.
- MARTINIANI REBER 1987 = M. MARTINIANI REBER, *Stoffe tardoantiche e medievali nel Tesoro di Sant'Ambrogio*, in *Il millennio ambrosiano*, 1. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi, Milano 1987, pp. 178-201.
- MATTEINI CHIARI 1992 = M. MATTEINI CHIARI (ed.), *Raccolta di Cannara. Materiali archeologici, monete, dipinti e sculture*, Milano-Perugia 1992.
- MAZZEI 2007a = B. MAZZEI, s. v. *Fanciulli ebrei*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2007, pp. 177-178.
- MAZZEI 2007b = B. MAZZEI, s. v. *Giuseppe ebreo*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di Iconografia Paleocristiana*, Città del Vaticano 2007, pp. 198-200.
- MAZZUCCATO 1972 = O. MAZZUCCATO, *La ceramica a vetrina pesante*, Roma 1972.
- MCCORMICK 2008 = M. MCCORMICK, *Le origini dell'economia europea. Comunicazioni e commercio, 300-900 d.C.*, traduzione italiana a cura di M. SAMPAOLO, Milano 2008.
- METCALFE 2009 = A. METCALFE, *The Muslims of Medieval Italy*, Edinburgh 2009.
- MORACCHINI-MAZEL 1967 = G. MORACCHINI-MAZEL, *Les Monuments Paléochrétiens de la Corse*, Paris 1967.
- MUTHESIUS 1995 = A. MUTHESIUS, *Studies in Byzantine and Islamic Silk Weaving*, London 1995.
- MUTHESIUS 1997 = A. MUTHESIUS, *Byzantine Silk Weaving. AD 400 to AD 1200*, Wien 1997.
- OVADIAH 1974 = A. OVADIAH, *The Relief of the Spies from Carthage*, in *Israel Exploration Journal* 24, 1974, pp. 210-213.
- PASQUANDREA 2009 = R. M. PASQUANDREA (ed.), *Il Museo Diocesano di San Severo*, Foggia 2009.
- PERGOLA 1984 = PH. PERGOLA, *Observations sur la chronologie des mosaïques de la basilique et du baptistère de Mariana*, in *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico (Ravenna, 6-10 settembre 1980)*, Ravenna 1984, pp. 401-404.

- PERGOLA 2011 = A. PERGOLA, *Il quadrante delle interpretazioni*, in F. BISCONTI (ed.), *L'Ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*, Città del Vaticano 2011, pp. 81-124.
- PICARD 1945 = CH. PICARD, *La grande peinture de l'hypogée funéraire dit du Viale Manzoni à Rome, et les tentations d'Ulysse*, in *Comptes-rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 89, 1945, pp. 26-51.
- PICCIRILLO 1989 = M. PICCIRILLO, *Madaba. Le chiese e i mosaici*, Cinisello Balsamo (Milano) 1989.
- PICCIRILLO 1990 = M. PICCIRILLO, *Il dayr del Diacono Tommaso alle 'Uyun Musa – Monte Nebo*, in *Liber Annuus* 40, 1990, pp. 227-246.
- PIETRI 1981 = A. PIETRI, *Joseph et Putiphar, une recherche sur l'illustration de Gen 37,2 à Gen 50, 26*, Paris 1981.
- PIRAS 2002 = A. PIRAS, *La circolazione del testo biblico in Sardegna in età tardoantica*, in P. G. SPANU (ed.), *Insulae Christi. Il cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari*, Oristano 2002, pp. 155-169.
- Pompei 1993 = *Pompei. Pitture e mosaici, 4. Regio VI, 1*, Roma 1993.
- RICCI 1992 = M. RICCI, *Su alcuni crateri invetriati tardo-antichi di Roma*, in L. PAROLI (ed.), *La ceramica invetriata tardoantica e altomedievale in Italia. Atti del Seminario (Certosa di Pontignano-Siena, 23-24 febbraio 1990)*, Firenze 1992, pp. 346-350.
- Rileggere Pompei 2006 = F. COARELLI, F. PESANDO (edd.), *Rileggere Pompei. 1. L'insula 10 della Regio VI*, Roma 2006.
- SADURSKA 1984 = A. SADURSKA, *Les tables Iliques*, Warszawa 1984.
- SALOMONSON 1969 = J.W. SALOMONSON, *Spätrömische rote Tonware mit Reliefverzierung aus Nordafrikanischen Werkstätten. Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zur Reliefgeschmückten Terra Sigillata Chiara «C»*, in *Bulletin Antike Beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 44, 1969, pp. 4-109.
- SALVI 2005 = D. SALVI (ed.), *Luce sul tempo. La necropoli di Pill'e Matta, Quartucciu*, Cagliari 2005.
- SALVI 2008 = D. SALVI, *La sigillata africana a Pill'e Matta: contesti chiusi e datazioni, nuovi elementi dagli oltre duecento corredi della necropoli*, in J. GONZÁLEZ, P. RUGGERI, C. VISMARA, R. ZUCCA (edd.), *Le ricchezze dell'Africa. Risorse, produzioni, scambi. Atti del XVII Convegno di Studi su L'Africa romana (Siviglia, 14-17 dicembre 2006)*, Roma 2008, pp. 1731-1748.
- SALVI 2015 = D. SALVI, *Motivi cristiani ed ebraici nei corredi della necropoli di Pill'e Matta, Quartucciu (CA). Materiali e contesti inediti*, in R. MARTORELLI, A. PIRAS, P. G. SPANU (edd.), *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi. Atti dell'XI Congresso Nazionale di*

- Archeologia Cristiana* (Cagliari – S. Antioco, 23-27 settembre 2014), 2, Cagliari 2015, pp. 587-595.
- San Severo 2001 = *San Severo. Museo Diocesano*, San Severo (Foggia) 2001.
- SANNAZZARO 1994 = M. SANNAZZARO, *La ceramica invetriata tra età romana e medioevo*, in S. LUSUARDI SIENA (ed.), *Ad mensam. Manufatti d'uso da contesti archeologici fra Tarda Antichità e Medioevo*, Udine 1994, pp. 229-261.
- Septuaginta 1979 = A. RAHLFT (ed.), *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Stuttgart 1979².
- STAUFFER 1995 = A. STAUFFER, *Textiles of Late Antiquity. The Metropolitan Museum of Art*, New York 1995.
- TAYLOR 1999 = J. TAYLOR, *Luceria Sarracenorum: Una colonia musulmana nell'Europa medievale*, in *Archivio Storico Pugliese* 52, 1999, pp. 227-242.
- Tissus d'Égypte 1993 = *Tissus d'Égypte. Témoins du monde arabe, VIII^e-XV^e siècles. Collection Bouvier*, Thonon-les-Bains 1993.
- VAN DEN HOEK, HERRMANN 2013 = A. VAN DEN HOEK, J. J. HERRMANN, *Pottery, Pavements, and Paradise. Iconographic and Textual Studies on Late Antiquity* (Supplements to *Vigiliae Christianae* 122), Leiden-Boston 2013.
- VON FRIESEN, GRAPE 1927 = O. VON FRIESEN, A. GRAPE, *Codex Argenteus Upsalensis jussu Senatus Universitatis phototypice editus*, Uppsala 1927.
- WILLERS, NIEKAMP 2015 = D. WILLERS, B. NIEKAMP, *Der Dionysosbehang der Abegg-Stiftung* (Riggisberger Berichte 20), Riggisberg 2015.
- ZUCCA 2002 = R. ZUCCA, *Documenti archeologici paleocristiani nel territorio delle diocesi medievali di Terralba e di Usellus*, in P. G. SPANU (ed.), *Insulae Christi. Il cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari*, Oristano 2002, pp. 485-488.

SCENE DI SPETTACOLI E SCENE DI CACCIA SULLE LUCERNE DA CONTESTI SIRACUSANI

MARIA DOMENICA LO FARO

Le lucerne dai contesti tardoantichi siracusani sono state oggetto di studi discontinui e frammentari. Se gli oggetti di uso comune sono rientrati nell'interesse dei collezionisti e degli antiquari che, in particolare nel secondo Settecento, furono attivi ricercatori delle antichità siciliane, è pur vero che tali interessi, come sottolineato da Mariarita Sgarlata, portavano spesso i manufatti di piccole dimensioni – quali, e specialmente, monete, lucerne e vasi – a “prendere la strada che li separava da Siracusa”¹ per arricchire collezioni di materiali che si formavano dentro e fuori la Sicilia.

È noto che la grande stagione di scavi e ricerche, fiorita grazie all'opera di Paolo Orsi, ci ha consegnato una grande quantità di conoscenze archeologiche, e le pubblicazioni di scavo dell'archeologo roveretano sono fonte di preziose e dettagliate notizie riguardo i materiali ceramici rinvenuti nei contesti da lui indagati. Per quanto attiene alle numerose esplorazioni condotte dallo studioso all'interno dei cimiteri tardoantichi siracusani, gli scritti di Orsi ci forniscono informazioni sulle grandi quantità di lucerne recuperate durante le ricerche da lui effettuate. Pertanto, per i contesti tardoantichi, e particolarmente per quanto concerne l'ambito funerario, sono imprescindibile punto di

¹ SGARLATA 1997, p. 40.

partenza tali lavori pionieristici dell'Orsi, anche quando, malauguratamente, si limitano a sommarie segnalazioni che lo studioso si riprometteva di sviluppare in un momento successivo². A questi primi lavori, si aggiungono le pubblicazioni dei risultati delle indagini effettuate nel prosieguo di tempo³, mentre ulteriori contributi sono legati all'esame di singoli contesti⁴. Osservazioni iconografiche sulle raffigurazioni di alcuni gruppi di lucerne sono state elaborate negli anni '70 da Anna Maria Fallico⁵ e alcune puntualizzazioni sono state aggiunte da Anna Maria Marchese⁶.

Una ripresa degli studi sulla cultura materiale, grazie alla quale si tenta di proporre una lettura di insieme di manufatti solo sommariamente noti, ha fornito lo spunto per una più approfondita indagine sulle peculiarità degli esemplari provenienti da contesti siracusani. Una selezione di materiali venne presentata in occasione dell'allestimento della pregevole mostra *Et lux fuit*, ospitata nella Cappella Sveva dell'Arcivescovado di Siracusa alla fine degli anni '90⁷, ma soltanto dopo oltre un decennio gli studi sulla cultura materiale sono stati ripresi con la catalogazione delle lucerne provenienti dal cimitero di San Diego⁸, mentre una selezione di materiali dalla catacomba

² Orsi era consapevole del fatto che la puntuale pubblicazione dei materiali archeologici da lui rinvenuti, in particolare nei cimiteri di diritto privato dei sobborghi siracusani, avrebbe reso necessario un puntiglioso lavoro di documentazione grafica e fotografica, e pertanto la riteneva un'operazione estremamente lunga e faticosa: si veda ORSI 1915, p. 205. La difficoltà di affrontare un lavoro di revisione complessiva e organica dei materiali rese impossibile la pubblicazione completa dei notevoli quantitativi di manufatti da lui rinvenuti nella sua infaticabile opera di ricerca sul campo, che attualmente sono custoditi, per la maggior parte, nei depositi del Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa.

³ BERNABÒ BREA 1947, pp. 55-59.

⁴ Mi riferisco, in particolare, alla presentazione di dati relativi all'ipogeo Fortuna da parte di Lucia Puma e alla sommaria analisi della suppellettile proveniente all'ipogeo Bonaiuto condotta da Lidia Bonomo. Entrambe le relazioni furono presentate dalle studiose in occasione del I Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, tenutosi a Siracusa nel settembre 1950: PUMA 1952, pp. 251-257; BONOMO 1952, pp. 93-100.

⁵ FALLICO 1970, pp. 89-101.

⁶ MARCHESE 1976, pp. 37-44.

⁷ ANCONA 1998, pp. 55-67.

⁸ Nell'ambito del riesame dei dati di scavo contenuti nei taccuini nn. 24 (campagna del 1894), 105 (1915-1916), 100 (1915), 110 (1918), 113 (1919) e 102 (1919) sono state presentate circa 90 lucerne: BEVELACQUA 2012, pp. 143-183.

di San Giovanni è stata presentata in occasione del nuovo allestimento del settore F del Museo Archeologico Regionale “Paolo Orsi” di Siracusa⁹. Un consistente numero di esemplari provenienti dagli ipogei della Villa Landonina e dal complesso dei “Cappuccini” è stato esaminato di recente¹⁰, nell’ottica di una riflessione sui contesti funerari di committenza privata siracusana, particolarmente ricchi di manufatti solo sommariamente noti.

Grazie all’avvio di tali studi, dunque, è stato possibile individuare svariati temi iconografici, tra i quali si è scelto di presentare alcune lucerne decorate con rappresentazioni di scene di spettacolo o di *venationes*. Tali attestazioni sono solo sporadiche a Siracusa: se nessuna scena di tal fatta è stata riconosciuta tra le decorazioni che caratterizzano i materiali provenienti dalla catacomba di San Giovanni, una immagine riconducibile alla raffigurazione di gladiatore potrebbe essere supposta su una lucerna di produzione locale rinvenuta nella catacomba di Vigna Cassia (fig. 1), pubblicata da Bevelacqua¹¹, su cui, nonostante la superficie assai compromessa da incrostazioni e fortemente usurata, si riscontrano le tracce di una figura maschile, gradiente verso destra, che tiene per le briglie un animale; tale figura è stata interpretata come conduttore di cavallo in seguito al confronto con un esemplare meglio conservato proveniente da Cartagine, sul cui disco è raffigurato un uomo che trattiene un cavallo che si impenna¹². Una sintassi decorativa che può essere confrontabile con l’esemplare siracusano è stata riconosciuta su una lucerna da Raqqada¹³ (fig. 2), caratterizzata dall’immagine di un personaggio maschile gradiente a destra, colto nel momento dell’incedere, con la gamba sinistra sollevata, mentre con la mano sinistra tiene per le briglie un cavallo che lo segue al passo, e con la mano destra regge uno scudo rettangolare e una lancia sollevati; per la presenza delle armi, la figura può essere agilmente interpretata come un guerriero o un gladiatore. Il pessimo stato di conservazione dell’esemplare siracusano, tuttavia, non permette di riconoscere con chiarezza il motivo decorativo, e permangono molti dubbi difficili da scio-

⁹ Lo FARO 2014, pp. 25-27; Lo FARO 2012.

¹⁰ Lo FARO 2010, pp. 11-86.

¹¹ BEVELACQUA 2012, n.11, p. 147.

¹² DENEAUVE 1969, n. 827, pl. LXXVI.

¹³ BONIFAY 2004, p. 340, fig. 191.



Fig. 1 - Siracusa. Cimitero di Vigna Cassia. Lucerna con raffigurazione di cavaliere o gladiatore (?) (da BEVELACQUA 2012, p. 147, fig. 11).



Fig. 2 - Raqqada. Lucerna con raffigurazione di gladiatore (da BONIFAY 2004, p. 340, fig. 191).

gliere in merito all'interpretazione dell'immagine raffigurata sul disco della lucerna.

Se ci rivolgiamo all'analisi dei materiali provenienti da contesti cimiteriali di diritto privato, possiamo riscontrare una presenza numericamente limitata di raffigurazioni complesse nel pur nutrito numero di manufatti ceramici recuperati; tuttavia, le poche testimonianze rinvenute ci permettono di proporre spunti di riflessione sulla circolazione di modelli iconografici nel bacino del Mediterraneo e la reciproca influenza esercitata da prodotti artistici inseriti tra le cosiddette espressioni di "arti minori" e le manifestazioni delle "arti maggiori", in particolar modo i programmi decorativi che appaiono sui monumenti tardoantichi.



Fig. 3 - Siracusa. Ipogeo I di Villa Landolina. Lucerna con lotta tra gladiatori (Foto dell'Autrice).



Fig. 4 - Lucerna con lotta tra gladiatori (da BRONEER 1930, n. 630, tav. XXVII).

Una lucerna dall'ipogeo I del complesso funerario di Villa Landolina¹⁴, frammentaria, presenta una scena di lotta tra gladiatori (fig. 3): il disco, distinto dalla breve spalla da una doppia solcatura e caratterizzato da due *infundibula* verticali, mostra a destra una figura maschile stante che regge nella mano sinistra un pugnale e nella destra uno scudo rettangolare; più problematica risulta la lettura del personaggio a sinistra, a causa del cattivo stato di conservazione dell'esemplare e della superficie molto incrostata, ma è possibile riconoscere una figura atterrata, a capo scoperto. Il confronto con il tipo illustrato da Broneer¹⁵ (fig. 4) permette di identificare chiaramente il modello iconografico di riferimento, in cui si osserva una lotta tra una coppia di gladiatori: a sinistra un *retiarius* atterrato con un'arma nella mano destra e

¹⁴ LO FARO 2010, n. 3, pp. 60-61.

¹⁵ BRONEER 1930, n. 630, tav. XXVII.

un *galerus* a protezione della spalla sinistra¹⁶, mentre un *secutor*¹⁷ che indossa un elmo, con i lombi cinti da un *subligaculum*, avanza contro di lui con un pugnale nella mano sinistra e uno scudo rettangolare nella destra. La lucerna siracusana, probabilmente di produzione locale per la fattura e la qualità dell'argilla, imita in maniera pedissequa esemplari piuttosto noti e che avevano una discreta circolazione, e può datarsi al II secolo d. C.

Il tema iconografico dei combattimenti tra gladiatori è particolarmente diffuso tra i motivi decorativi delle lucerne, e segue una linea evolutiva tracciata da Barbera: infatti, sulle lucerne a becco tondo e cuoriforme le immagini di gladiatori e bestiari impegnati in combattimenti, già molto diffuse nel repertorio decorativo di tali manufatti, sono caratterizzate da una tendenza alla stilizzazione sempre più evidente nel prosieguo di tempo, e si adattano in maniera stereotipata allo spazio ridotto del disco¹⁸. Del resto, la fortuna delle raffigurazioni di combattimenti tra gladiatori, estremamente apprezzate e diffuse a partire dall'età medio repubblicana¹⁹, era destinata a ridimensionarsi e scomparire con il tempo, a causa soprattutto della crisi della gladiatura e al venir meno degli ideali a cui si ispiravano tali forme di spettacolo, determinando una progressiva disaffezione del pubblico nei confronti di questo genere di *performance*²⁰: infatti, non si hanno notizie di giochi gladiatori offerti a Roma nel V secolo, mentre appare diverso il caso delle *venationes* che, essendo molto apprezzate dagli spettatori, continuarono a essere allestite fino al VI secolo pur con sempre maggiori difficoltà, a causa dei loro costi elevati e della difficoltà nel reperire fiere ed animali esotici da utilizzare per gli spettacoli²¹.

¹⁶ Il tipico e riconoscibilissimo abbigliamento dei *retiarii*, caratterizzato dalla mancanza di armi offensive ad eccezione del tridente e di una breve spada, accompagnati da una rete, che rendeva il gladiatore quasi simile a un pescatore, è stato schematizzato da Coarelli: COARELLI 2001, p. 154.

¹⁷ Il *secutor*, o anche controreziario, portava tradizionalmente uno scudo rettangolare e un elmo, mentre l'arma offensiva di cui era dotato era il gladio: cfr. COARELLI 2001, pp. 155-156.

¹⁸ BARBERA 2003, p. 24.

¹⁹ GREGORI 2001, p. 15.

²⁰ GREGORI 2001, pp. 24-25; MARIOTTI 2007, p. 249.

²¹ MARIOTTI 2007, pp. 251-252.

L'importanza e il significato dei giochi e degli spettacoli circensi per l'uomo romano sono noti: come ricorda Tantillo "la partecipazione agli spettacoli era per il cittadino un momento centrale e irrinunciabile del vivere sociale e politico, oltre a costituire un marchio visibile di appartenenza, un modo per definire la propria identità"²², e l'ideologia implicita nell'allestimento dei *munera* era stata accolta in maniera entusiastica dalle élites provinciali, che dimostrano di aderire volontariamente a un modello culturale egemone, come ha osservato Mariarosaria Barbera²³. Il riflesso di tale temperie culturale, che trapela dalla raffigurazione di scene di spettacolo, si coglie anche nei modelli decorativi riscontrabili sui grandi mosaici pavimentali risalenti ad epoca medio e tardo imperiale, in cui si allude in forma indiretta a giochi ed attività evergetiche con lo scopo di rafforzare il consenso nei confronti degli esponenti di punta delle élites locali, ricchi possidenti e magistrati.

Nonostante la forte resistenza ideologica, anche dopo l'affermarsi del cristianesimo i giochi e le rappresentazioni circensi furono percepiti come indispensabili per caratterizzare la vita cittadina e scandirne i ritmi²⁴. I giochi e gli spettacoli esercitavano un fortissimo potere attrattivo sugli osservatori, ed il riflesso di tale fascinazione non si limitava ad estrinsecarsi negli apparati decorativi degli edifici pubblici ma era destinato a diffondersi capillarmente nei territori governati da Roma, veicolato dalle raffigurazioni riprodotte su apparati musivi, affreschi, rilievi, comparando su beni voluttuari e manufatti di pregio, come i celeberrimi dittici eburnei, e riutilizzato come repertorio decorativo di oggetti di uso quotidiano, quali il vasellame, gli utensili e le lucerne. Queste ultime, del resto, sono state considerate veri e propri veicoli di trasmissione ideologica delle immagini²⁵.

La raffigurazione di duelli tra gladiatori che appare sulla lucerna siracusana, appartenendo a un repertorio piuttosto standardizzato e condiviso da artisti ed artigiani di levatura disomogenea, potrebbe costituire un interessante rimando per la scena che si svolge sul registro superiore di un mosaico attualmente conservato a Madrid, Museo Arquéologico National,

²² TANTILLO 2000, p. 120.

²³ BARBERA 2003, p. 22.

²⁴ Almeno fino al V secolo, come testimoniano le fonti: cfr. TANTILLO 2000, p. 120.

²⁵ BARBERA 2003, p. 23.

proveniente da Roma (via Appia), datato al III-IV sec., con scene di combattimenti tra gladiatori²⁶ (fig. 5): sul registro superiore del pannello musivo, il reziario Kalendio, identificato da una iscrizione posta accanto alla testa, è atterrato e sanguinante mentre porge il pugnale in segno di resa all'avversario vittorioso, il cui nome rivelatoci dall'epigrafe è Astianatte. I due personaggi sono colti in un atteggiamento che richiama alla mente la disposizione delle figure sul breve spazio del disco della lucerna, e che probabilmente costituiva uno schema iconografico familiare ai fruitori.



Fig. 5 - Roma. Via Appia – Madrid. Museo Arquéológico Nacional. Mosaico con scene di lotta tra gladiatori (da *Aurea Roma*, n. 29, p. 443).

Dall'ipogeo XII del complesso dei "Cappuccini", esplorato nel 1900 da Orsi, proviene una lucerna che mostra una decorazione interessante, unica per Siracusa: si tratta di un esemplare in Terra Sigillata Africana, pertinente alla forma Atlante X, variante A1a, databile al V-VI secolo²⁷ (fig. 6). Sul disco è raffigurata una scena di *venatio* o di lotta tra uomo e leone: a sinistra, in posizione di arretramento, sta un gladiatore che con il braccio destro regge uno scudo e con la mano sinistra brandisce una spada, mentre a destra si osserva un leone con le fauci spalancate, ruotato di 90° per rendere la posizione di attacco. Il corpo della belva è reso mediante l'uso del puntinato e la ricca criniera è caratterizzata e definita da un tratteggio allungato; è possibile riconoscere i dettagli del balteo indossato dal gladiatore, nonostante la superficie della lucerna risulti leggermente consunta. Le due figure si dispongono a destra e sinistra di un *infundibulum* centrale, occupando ordinatamente lo spazio disponibile del disco, mentre la

²⁶ *Aurea Roma*, n. 29, p. 443; AUGENTI 2001, n. 61, pp. 106-107.

²⁷ LO FARO 2012, n. 47, p. 30.

spalla piatta è ornata da una fascia con cerchi concentrici alternati a cerchi puntinati chiusa, alle estremità, da triangoli gemmati²⁸.

La raffigurazione del leone è nota in numerosi tipi e varianti di decorazioni ottenute a matrice, presenti su vasellame in TSA²⁹, così come il *venator* armato, la cui presenza si registra in associazione a una o più figure animali, in varianti che testimoniano la capacità degli artigiani di realizzare scene diverse partendo dall'accostamento di diversi punzoni³⁰. Sembra rilevante notare che la circolazione di tali materiali a Siracusa doveva essere capillare, se aveva dato origine a imitazioni pedissequa realizzate da officine locali, come testimonia la presenza di una decorazione iconograficamente equivalente osservabile su una lucerna dall'ipogeo Bonaiuto³¹ (fig. 7), in cui, tuttavia, la disposizione delle immagini viene sovrapposta alla tettonica della lucerna in maniera approssimativa: si nota, infatti, uno schiacciamento delle figure, che vengono persino parzialmente obliterate dai due *infundibula* presenti sul disco. La realizzazione grafica imprecisa in quest'ultima lucerna la qualifica come prodotto di imitazione di un opificio che tentava di riprodurre modelli prestigiosi.

La posizione del gladiatore nella raffigurazione delle lucerne esaminate ricalca esattamente la posizione di un bestiario ritratto nel registro superiore del sarcofago con scene di *venatio*³² conservato a Istanbul (National Archaeological Museum), colto nel momento in cui arretra di fronte all'attacco di un felino, da lui affrontato con uno scudiscio. D'altra parte, la posizione della belva, rappresentata nell'atto di attaccare sulla lucerna oggetto delle nostre riflessioni, oltre che apparire su un identico esemplare nordafricano³³, per il quale si potrebbe proporre la provenienza da una medesima matrice, ricorda anche alcune decorazioni alla *barbotine*, presenti su vasellame e derivate da

²⁸ La decorazione del disco trova puntuali riscontri su esemplari nordafricani: BAILEY 1988, Q1810 MLA, datato al 400-500 d.C.; BUSSIÈRE 2007, p. 112 e *pl.* 32, C438.

²⁹ *Atlante* I, p. 169 motivo 60.

³⁰ *Atlante* I, pp. 171-172.

³¹ Orsi vi rinvenne oltre 300 lucerne, di cui solo 191 vennero inventariate. Tali lucerne sono attualmente conservate nei depositi del Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa. Vd. BONOMO 1952, pp. 93-100.

³² AUGENTI 2001, n. 18, p. 47.

³³ ENNABLI 1976, n. 250, p. 81, *pl.* XII.



Fig. 6 - Siracusa. Ipogeo "Cappuccini" XII. Lucerna con scena di *venatio* (Foto dell'Autrice).



Fig. 7 - Siracusa. Ipogeo Bonaiuto. Lucerna con scena di *venatio* (Foto dell'Autrice).

combinazioni di motivi diversi, come nella coppa con scena di *damnatio ad bestias* attualmente conservata a Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, proveniente dalla Sicilia e datata al IV sec. d.C.: sulla coppa è raffigurato a sinistra un personaggio maschile adulto stante, collocato su una pedana a tre gradini, con le braccia legate dietro la schiena, nel momento in cui è voltato a guardare un leone di grandi dimensioni, disposto nella porzione destra del recipiente ma ruotato di 90°, con la testa abbassata e le fauci spalancate³⁴.

³⁴ *Aurea Roma*, n. 292, p. 595.

Il tema iconografico della lotta tra uomo e leone, oltre che su manufatti e vasellame di apprezzabile diffusione, ricorre frequentemente su apparati decorativi pavimentali musivi; ricordiamo, ad esempio, una scena di lotta tra gladiatore e leone su un mosaico da Thelepte, ambientata all'interno di un anfiteatro³⁵. Questo tema è anche diffuso in area orientale, in particolare sembra di potersi scorgere un significativo riscontro in uno degli episodi che caratterizzano l'affollato mosaico di Antiochia noto come Worcester Hunt³⁶, in cui uomo e leone sono disposti in maniera speculare rispetto alle decorazioni sulle *lichnie* che abbiamo considerato.

Tra i prodotti artistici pregevoli ed elitari, i dittici eburnei costituiscono, come noto, una fonte iconografica imprescindibile per comprendere la diffusione delle immagini raffiguranti giochi e spettacoli³⁷, dal momento che si qualificano come oggetti di autorappresentazione del potere ma rappresentano anche lo specchio del gusto del pubblico e della predilezione per determinati generi di spettacoli³⁸, tra cui predomina, ancora nel V e VI secolo, l'allestimento di *venationes*. Il celebre dittico Basilevsky dell'Ermitage, considerato di produzione occidentale, mostra su entrambe le valve quattro *venatores* che affrontano otto leoni; come notato da Valeria Mariotti³⁹, le figure si dispongono nello spazio seguendo schemi che richiamano i mosaici pavimentali, evidenziando la preferenza dell'artefice per una iconografia che riecheggia il modello osservato sulla lucerna dall'ipogeo "Cappuccini" e si discosta dallo schema diffuso nei dittici coevi, ossia lo *σκῆμα βασιλικόν*, con l'editore dei giochi seduto a sovrintendere lo spettacolo.

Alle scene di *venationes* sono collegate idealmente le scene di caccia, poiché, come è noto, il ricco repertorio di immagini venatorie si può distinguere in due tipologie: da una parte, scene di *venationes* che richiamano gli spetta-

³⁵ La presenza di personaggi che assistono con atteggiamento partecipe ed eccitato alla scena affacciandosi da un pulpito marmoreo convalida l'ambientazione anfiteatrale dell'episodio: DUNBABIN 1978, pl. XXIII, 55; NOVELLO 2007, p. 92 e tav. LXXIX, b.

³⁶ DUNBABIN 1978, fig. 205.

³⁷ IBBÀ, TEATINI 2015, p. 88.

³⁸ MARIOTTI 2007, p. 246.

³⁹ MARIOTTI 2007, p. 253.

coli pubblici⁴⁰, dall'altra le scene di caccia privata, caratterizzate dalla volontà autorappresentativa del *dominus*, raffigurato spesso impegnato in attività venatorie, specialmente nei mosaici pavimentali nordafricani e in particolare nei contesti abitativi: la committenza africana, come nota Novello, sembrava prediligere le rappresentazioni di *venationes* rispetto a quelle legate ai *ludi* e agli spettacoli anfiteatrali, probabilmente anche in seguito a una capillare presenza di temi venatori nel repertorio iconografico diffuso localmente, conseguente alle tradizionali attività di caccia⁴¹, arricchito anche da una serie di scene di inseguimenti tra animali, realizzati su un modello che riprende i repertori iconografici ellenistici, ma trasformato e riletto fino a diventare una sorta di quadretto di genere, che poteva richiamare, in modo generico, anche l'attività cinegetica sportiva⁴² e rispondere in maniera immediata alla ricerca di ostentazione dello *status* e della ricchezza di una classe sociale che mirava all'emulazione dei comportamenti e degli usi degli aristocratici⁴³.

Il repertorio iconografico legato alle scene venatorie e cinegetiche sembra essere stato presente alla memoria dell'artigiano che realizzò una lucerna rinvenuta nell'ipogeo Bonaiuto nel 1914 da Paolo Orsi⁴⁴ (fig. 8); l'esemplare presenta una interessante scena articolata verticalmente occupandone interamente il disco: una figura maschile stante tiene per le briglie, con la mano destra, un cavallo incedente, mentre con la sinistra regge per le zampe posteriori una lepre disposta a testa in giù. Un cane, raffigurato nell'atto di protendere le zampe in corsa, occupa la porzione destra del disco, in corrispondenza di uno dei due *infundibula*.

La lucerna dall'ipogeo Bonaiuto sembra alludere alle scene di caccia alla lepre ricorrenti nei mosaici pavimentali nordafricani, richiamandole nella disposizione dei personaggi nel ristretto campo del disco, occupato in maniera intensiva grazie alla collocazione della scena figurata sull'asse verticale dell'oggetto, in modo da utilizzare tutto lo spazio disponibile. Il personaggio

⁴⁰ Le *venationes*, d'altra parte, erano originariamente giochi di destrezza e abilità con animali: cfr. BARBERA 2003, p. 22.

⁴¹ NOVELLO 2007, p. 92.

⁴² NOVELLO 2007, pp. 98-99.

⁴³ BISCONTI 2016, p. 967.

⁴⁴ Tale lucerna, inedita, si trova custodita presso i depositi del Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa, inv. 35645.

che regge per le zampe posteriori la lepre, infatti, ricorda il protagonista di un episodio pertinente ad una scena composita raffigurata in un mosaico di Cherchel⁴⁵, o ancora, personaggi colti nella stessa attitudine nel mosaico di Djemila⁴⁶ con scene di caccia e di anfiteatro; il cane, riprodotto nell'atto di scagliarsi contro l'animale cacciato, o nel momento in cui annusa la carcassa di un animale portato a spalla da una coppia di cacciatori, è elemento ricorrente in tale tipo di scene⁴⁷. Sembra di poter cogliere rimandi diversi, sintetizzati nel breve spazio decorativo della lucerna, resi con una stilizzazione espressiva tipica di una bottega non troppo specializzata, in cui operavano artigiani dotati di limitata perizia tecnica, come dimostrano la

resa della figura umana, schiacciata e privata delle armoniche proporzioni naturali, l'approssimazione della definizione del quadrupede, la cui anatomia viene mortificata dallo schiacciamento eccessivo delle dimensioni, che lo rende solo vagamente riconoscibile (si noti la mancanza della criniera e la coda resa a tratteggio); sembra quasi di poter postulare una volontà di imitazione che, nutrendosi di un ricordo vago e mnemonico, cerchi di richiamare e mescolare tra loro episodi diversi, ricorrenti ed usuali nel ricco repertorio pertinente ai cicli di caccia, a cui l'artigiano allude meglio che può, con un



Fig. 8 - Siracusa. Ipogeo Bonaiuto. Lucerna con scena di *venatio* (Foto dell'Autrice).

⁴⁵ DUNBABIN 1978, pp.47-48 e pl. XLII, 107.

⁴⁶ DUNBABIN 1978, p. 45 e pl. XXVI, 66.

⁴⁷ Si rimanda, a mero titolo esemplificativo, alle scene di caccia alla lepre raffigurate sul mosaico di El Djem, datato alla seconda metà del III sec. d.C.: DUNBABIN 1978, p. 49.

risultato artisticamente modesto ma, pur tuttavia, interessante perché sintomatico di un immaginario estetico condiviso, basato su modelli convenzionali, diffusi a partire dall'epoca dei Severi e che, attraverso un progressivo "processo di riduzione semantica"⁴⁸, si mantengono in uso fino al tardo IV-V sec., come attesta la presenza di scene di caccia su alcuni mosaici di epoca vandala rinvenuti a Cartagine⁴⁹.

Inoltre, le tematiche iconografiche legate alle attività venatorie trovano significativi riscontri nei programmi decorativi dei complessi edilizi tardo-antichi siciliani, in particolar modo in ambienti cimiteriali: basti ricordare il pannello musivo con scene cinegetiche che decora la basilica funeraria della via Dottor Consoli a Catania⁵⁰, e la decorazione pittorica del complesso funerario dei Niccolini a Lilibeo, ove il celebre ipogeo del settore meridionale presenta i parapetti delle sepolture riccamente decorati ad affresco. In particolare, una delle scene (precisamente quella che appare sul parapetto dell'arcosolio A) sviluppa un tema cinegetico: si osserva, infatti, un cane colto nell'atto di inseguire una lepre, all'interno di un contesto paesaggistico caratterizzato da alberi dalla folta chioma resa in forma alternativamente tondeggiante o lanceolata⁵¹. L'immaginario cristiano, dunque, si appropria di una tematica cara alla pittura decorativa ellenistica, risemantizzandola attraverso una nuova ideologia di salvezza eterna e riproponendola anche in contesti cimiteriali siciliani.

Una lucerna rinvenuta durante scavi di emergenza effettuati a Siracusa nell'ex Piazza Greco-Cassia nel 1942 da Bernabò Brea⁵², mostra una raffigu-

⁴⁸ NOVELLO 2007, p. 107.

⁴⁹ DUNBABIN 1978, p. 59. Le scene di caccia raffigurate sui mosaici nordafricani, secondo lo studio di Dunbabin, si diffondono dopo il periodo dei Severi, e in particolare nel primo III sec., sull'impulso del desiderio, manifestato dai patroni, di veder rappresentate scene legate alle occupazioni cui erano soliti attendere nel loro tempo libero: DUNBABIN 1978, pp. 47-48; tale tematica potrebbe essere stata legata anche a un gusto derivato da una moda temporanea o localmente circoscritta, accolta da diverse committenze: NOVELLO 2007, pp. 101-102.

⁵⁰ RIZZA 1955, pp. 1-11.

⁵¹ GIGLIO, VECCHIO 2000, p. 661.

⁵² BERNABÒ BREA 1947, pp. 56-58.

razione, riscontrabile su numerosi esemplari nordafricani⁵³, oggetto di varie e controverse interpretazioni (fig. 9). Bernabò Brea, infatti, aveva identificato una scena biblica, e precisamente l'episodio in cui Noè si affaccia dall'arca posata sugli alberi del monte Ararat (*Gen.* 8, 1-20), mentre un'altra lettura basata sull'esame dei materiali africani, accolta da Bailey⁵⁴ e, più di recente, da Bonifay⁵⁵, individuerrebbe un richiamo a un passo evangelico, con il riferimento ai custodi della vigna. Argomenti a favore di una interpretazione della scena in chiave realistica sono stati portati da Anna Maria Marchese⁵⁶ che, in uno studio del 1976 quasi mai richiamato, ha invece proposto di riconoscere una scena di *aucupio*, ossia una specifica tecnica di caccia agli uccelli, effettivamente priva di raffronti riconoscibili in altre fonti iconografiche ma ricordata da testi letterari⁵⁷. Tale tecnica prevedeva l'uso di reti verticali tese tra gli alberi perimetrali, ad una estremità delle reti veniva eretto un piccolo



Fig. 9 - Siracusa. Lucerna con scena di *aucupio* (da MARCHESE 1976, tav. III).

⁵³ ENNABLI 1976, nn. 76-91 (l'A. rinuncia a una interpretazione della scena, registrando il soggetto tra le scene non identificate). Diversi esemplari sono registrati da Bonifay, provenienti da contesti nordafricani: BONIFAY 2004, n. 19, fig. 209, da Raqqada; n. 21, fig. 221, da Pupput; n. 1, fig. 224, dal Museo di Cartagine; n. 32, fig. 226 e n. 5, fig. 229, entrambi da Cartagine.

⁵⁴ BAILEY 1988, p. 33; lo studioso, tuttavia, sottolinea come tale proposta di lettura tralasci la presenza del suonatore di tromba, nonché di altri elementi figurati.

⁵⁵ BONIFAY 2004, p. 375.

⁵⁶ MARCHESE 1976, pp. 42-44.

⁵⁷ Cfr. MARCHESE 1976, pp. 42-43.

capanno in posizione elevata, dal quale l'uccellatore, mediante l'uso di richiami, potesse attirare gli uccelli: e proprio come richiami dovrebbero essere identificati la *fistula* che è suonata dall'*auceps* e l'uccello posto sul tetto della capanna, che potrebbe anche essere una tortora utilizzata come ausilio per la caccia⁵⁸. Non è raro il riferimento all'*ars aucupii* nelle Sacre Scritture, nei testi patristici e omiletici, dal momento che essa simbolicamente viene accostata alla lusinga e alla conseguente prigionia spirituale del peccato⁵⁹, e se, da una parte, i sermoni di Ambrogio⁶⁰ alludono a varie tecniche di cattura degli uccelli, richiamando immagini di reti e lacci tesi per catturare i volatili, Agostino costruisce metafore utilizzando una nomenclatura che indica specifici strumenti di cattura e tecniche così specializzate da rendere oscura l'interpretazione di alcuni passi delle sue opere⁶¹.

Il fatto che la scena rappresentata sulla lucerna siracusana sia da assimilare alle raffigurazioni di caccia, poi, sarebbe confermato dalla presenza del cane che insegue la lepre, formando una immagine paratattica rispetto allo svolgimento narrativo della iconografia principale. Del resto, non sarebbe il primo caso di scene realistiche complesse articolate in episodi sviluppati in maniera indipendente, ispirate al repertorio iconografico standardizzato: celebre è il caso dei mosaici della Casa dei *Laberii* a Oudna⁶², in cui sono raffigurati eventi ispirati ad attività rurali tradizionali, quali l'aratura e l'allevamento, accanto ad altri inerenti l'uccellazione e la tecnica di caccia alla pernice⁶³, disposti su tre lati del quadrato centrale, in modo da offrire tre punti di vista differenti all'osservatore. Su uno dei lati (fig. 10) si osserva una scena di *aucupio*, in cui un personaggio seduto su un supporto è intento a suonare uno strumento che potrebbe interpretarsi come un richiamo per

⁵⁸ Conosciamo dalle fonti letterarie l'uso della tortora con funzione di richiamo per le congeneri, specialmente durante le attività di uccellazione con le reti svolte nei periodi invernali: si veda CAPPONI 1979, p. 503.

⁵⁹ CAPPONI 1988, p. 46.

⁶⁰ AMBR., *Exam.*, V, 8, 14, 48; VI, 9, 8, 48, in *Sant'Ambrogio. I sei giorni della creazione*, introduzione, traduzione, note e indici di Gabriele Banterle, Milano 1979. Come osservato da F. Capponi, Ambrogio dimostra di conoscere in maniera adeguata le tecniche di uccellazione: CAPPONI 1982, pp. 67-69.

⁶¹ CAPPONI 1988, pp. 49-52.

⁶² DUNBABIN 1978, pp. 112-113 e tav. 101.

⁶³ NOVELLO 2007, p. 103 e tav. CXXIV d.



Fig. 10 - Oudna. Casa dei *Laberii*. Mosaico. Dettaglio di scena di *aucupio* (da DUNBAIN 1978, tav. 101).

volatili (una *fistula*?), mentre all'estremità opposta della scena un assistente è intento a cospargere un albero di pània per catturare gli uccelli; la scena è inframezzata ad altri episodi di caccia, non correlati al primo, esattamente come nella lucerna siracusana sembrano essere registrati diversi episodi, tra cui l'inseguimento della lepre da parte del cane. Così come si verificava per le raffigurazioni di scene di spettacoli anfiteatrali⁶⁴, dunque, potevano essere proposti e rielaborati singoli episodi salienti selezionati tra il ricco repertorio iconografico inerente la caccia, anzi, specialmente in epoca tarda, tende a prevalere una narrazione per immagini che prosegue non seguendo uno sviluppo lineare ma contrapponendo momenti diversi relativi all'esercizio di attività differenti⁶⁵. Il fenomeno, del resto, non è molto lontano dalla "tendenza

⁶⁴ Nei mosaici dall'Africa proconsolare con scene di spettacoli anfiteatrali, infatti, è stata riscontrata una composizione narrativa che tende a privilegiare non tanto la narrazione organica di una successione di eventi, quanto un riferimento ai momenti più significativi ed emozionanti delle *performances*: NOVELLO 2007, p. 92.

⁶⁵ NOVELLO 2007, p. 104.

abbreviativa”⁶⁶ tanto diffusa nel IV secolo e che realizza la condensazione di storie in azioni staccate e figure essenziali e sintetizzate in forma assimilabile a quella di manifesti.

Le lucerne siracusane esaminate, nella unicità e originalità delle soluzioni decorative adottate, potrebbero riflettere la creatività degli opifici locali, più propensi a sperimentare tematiche esornative e schemi iconografici frutto del gusto estetico della tarda antichità che a mantenersi nel solco della tradizione. I manufatti ceramici di uso comune, che si configurano come veicolo di trasmissione ideologica di una *imagerie* immediatamente riconoscibile, potrebbero essere stati essi stessi oggetto di tentativi di innovazione e di rigenerazione del repertorio iconografico, in particolare in relazione a specifici episodi, permettendo la circolazione e la diffusione di messaggi esornativi che si manifestano in maniera più grandiosa e completa nelle scelte decorative compiute nei grandi complessi figurati.

⁶⁶ Si rimanda, da ultimo, a BISCONTI 2016, p. 966.

BIBLIOGRAFIA

- ANCONA 1998 = G. ANCONA, *Testimonianze di cultura materiale nei cimiteri tardoantichi di Siracusa*, in *Et Lux Fuit*, Palermo-Siracusa 1998, pp. 55-67.
- Atlante I = AA. VV., *Atlante delle forme ceramiche*, 1, *Ceramica fine romana nel bacino del Mediterraneo (medio e tardo impero)*, *Supplemento a Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, Roma 1981.
- AUGENTI 2001 = D. AUGENTI, *Spettacoli del Colosseo nelle cronache degli antichi*, Roma 2001.
- Aurea Roma = S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 aprile 2001)*, Roma 2000.
- BAILEY 1988 = D. M. BAILEY, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, 3, *Roman provincial lamps*, London 1988.
- BARBERA 2003 = M. R. BARBERA, *Modelli culturali egemoni sulle lucerne romano-imperiali: teatro, anfiteatro e circo*, in L. CHRZANOVSKI (ed.), *Lychnological News*, Sierre 2003, pp. 21-48.
- BERNABÒ BREA 1947 = L. BERNABÒ BREA, *Lucerne di età cristiana del Museo di Siracusa*, in *Nuovo Didaskaleion* 1, 1947, pp. 55-59.
- BEVELACQUA 2012 = G. S. BEVELACQUA, *La necropoli di Vigna Cassia*, 2, *Lucerne*, in A. M. MARCHESE (ed.), *Sulle orme di Paolo Orsi. La necropoli di Vigna Cassia a Siracusa*, Acireale-Roma 2012, pp. 143-183.
- BISCONTI 2016 = F. BISCONTI, *Prolegomeni: l'arte di un secolo*, in *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae (Roma, 22-28 settembre 2013)*, Città del Vaticano 2016, pp. 963-986.
- BONIFAY 2004 = M. BONIFAY, *Études sur la céramique romaine tardive d'Afrique*, Oxford 2004.
- BONOMO 1952 = L. BONOMO, *La catacomba Bonaiuto e la sua suppellettile*, in *Atti del I Congresso Nazionale Archeologia Cristiana (Siracusa, 19-24 settembre 1950)*, Roma 1952, pp. 93-100.
- BRONEER 1930 = O. BRONEER, *Corinth IV*, 2, *Terracotta Lamps*, Cambridge 1930.
- BUSSIÈRE 2007 = J. BUSSIÈRE, *Lampes antiques d'Algérie*, 2, *Lampes tardives et lampes chrétiennes*, Montagnac 2007.
- CAPPONI 1979 = F. CAPPONI, *Ornithologia latina*, Genova 1979.

- CAPPONI 1982 = F. CAPPONI, *Osservazioni ed esperienze ambrosiane*, in *Vichiana* 11, 1982, pp. 58-69.
- CAPPONI 1988 = F. CAPPONI, *Instrumenta aucupii e metafore agostiniane*, in *Koinonia* 12, 1988, pp. 45-52.
- COARELLI 2001 = F. COARELLI, *L'armamento e le classi dei gladiatori*, in A. LA REGINA (ed.), *Sangue e arena*, Milano 2001, pp. 153-173.
- DENEAUVE 1969 = J. DENEAUVE, *Lampes de Carthage*, Paris 1969.
- DUNBABIN 1978 = K. M. D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978.
- ENNABLI 1976 = A. ENNABLI, *Lampes chrétiennes de Tunisie (Musées du Bardo et de Carthage)*, Paris 1976.
- FALLICO 1970 = A. M. FALLICO, *Nuovi elementi iconografici in alcune lucerne 'africane' del Museo di Siracusa*, in *Siculorum Gymnasium* 23, 1970, pp. 89-101.
- GIGLIO, VECCHIO 2000 = R. GIGLIO, P. VECCHIO, *Lilibeo (Marsala). Area di Santa Maria della Grotta e complesso dei Niccolini: recenti rinvenimenti archeologici*, in *Atti delle tre Giornate di Studio sull'area elima (Gibellina-Erice-Contessa Entellina, 23-26 ottobre 1997)*, Pisa-Gibellina 2000, pp. 655-680.
- GREGORI 2001 = G. L. GREGORI, *Aspetti sociali della gladiatura romana*, in A. LA REGINA (ed.), *Sangue e arena*, Milano 2001, pp. 15-27.
- IBBA, TEATINI 2014 = A. IBBA, A. TEATINI, *Dalle venationes ai "giochi pericolosi": alcune testimonianze nei mosaici dell'Africa tardoantica*, in *Proceedings XVIII International Congress of Classical Archaeology*, 2, 2014, pp. 1337-1341.
- IBBA, TEATINI 2015 = A. IBBA, A. TEATINI, *Le venationes della Tarda Antichità nell'Africa mediterranea: i mosaici con i "giochi pericolosi"*, in *IKOSIM* 4, 2015, pp. 75-105.
- LA VIA COLLI 2010 = V. LA VIA COLLI, *Il complesso funerario dei Niccolini: "reminescenze africane nell'apparato iconografico"*, in *Agorà* 33, 2010, pp. 30-38.
- LO FARO 2010 = M. D. LO FARO, *Osservazioni sugli ipogei di Villa Landolina a Siracusa*, in *Archivio Storico Siracusano* 45, 2010, pp. 11-86.
- LO FARO 2012 = M. D. LO FARO, *Lucerne dagli ipogei Cappuccini a Siracusa*, Acireale-Roma 2012.
- LO FARO 2014 = M. D. LO FARO, *Le lucerne*, in G. LAMAGNA, R. AMATO (edd.), *La Rotonda di Adelfia. Testimonianze archeologiche dalla catacomba di S. Giovanni*, Palermo 2014, pp. 25-27.
- MARCHESE 1976 = A. M. MARCHESE, *Lucerna di Siracusa con supposta raffigurazione cristiana*, in *Archivio Storico Siracusano* 4, 1975-1976, pp. 37-44.

- MARIOTTI 2007 = V. MARIOTTI, *Gli spettacoli in epoca tardoantica. I dittici come fonte iconografica*, in M. DAVID (ed.), *Eburnea diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, Bari 2007, pp. 245-265.
- NOVELLO 2007 = M. NOVELLO, *Scelte tematiche e committenza nelle abitazioni dell'Africa proconsolare. I mosaici figurati*, Pisa-Roma 2007.
- ORSI 1915 = P. ORSI, *Piccole catacombe di sette nella regione S. Lucia-Cappuccini*, in *Notizie degli Scavi di Antichità* 12, 1915, pp. 205-208.
- PUMA 1952 = L. PUMA, *Contributo allo studio degli ipogei cristiani minori di Siracusa*, in *Atti del I Congresso Nazionale Archeologia Cristiana (Siracusa, 19-24 settembre 1950)*, Roma 1952, pp. 251-257.
- RIZZA 1955 = G. RIZZA, *Mosaico pavimentale di una basilica cimiteriale paleocristiana di Catania*, in *Bollettino d'Arte* 40, 1955, pp. 1-11.
- SGARLATA 1997 = M. SGARLATA, *L'antiquaria siciliana del secondo Settecento tra collezionismo e protezionismo*, in *Pompeo Picherali. Architettura e città fra XVII e XVIII secolo. Atti del IV Corso di Studi Internazionali sul Barocco in Sicilia (Siracusa, 12-16 ottobre 1995)*, Siracusa 1997, pp. 37-45.
- TANTILLO 2000 = I. TANTILLO, *I munera in età tardoantica*, in *Aurea Roma*, pp. 120-125.

NUOVE MATRICI FITTILI PER DOLCI DALLE RICERCHE DEL PROGETTO OSTIA MARINA

MASSIMILIANO DAVID, STEFANO DE TOGNI, MARIA STELLA GRAZIANO

Il Progetto Ostia Marina

La missione archeologica del Dipartimento di Storia, Culture e Civiltà dell'Università di Bologna, operante dal 2007 a Ostia antica¹, ha focalizzato la sua attenzione sulla larga porzione del suburbio marittimo della città. Una particolare importanza riveste l'isolato IV, ix, solo superficialmente interessato dai grandi sterri mussoliniani condotti sotto la direzione di Guido Calza tra il 1938 e il 1942 in vista dell'Esposizione Universale di Roma (E42)². L'ampio spazio centrale dell'isolato è rimasto completamente inesplorato e conserva la stratigrafia intatta di due millenni di frequentazioni e stabili occupazioni; esso si colloca tra l'Edificio con *opus sectile* fuori Porta Marina (III, vii, 8) e la via della Marciana (IV, x, 1-2), estendendosi per circa 6300 mq.

Nella parte occidentale dell'isolato (settore A) le ricerche hanno permesso di individuare un grande impianto termale che occupa una superficie di circa 2000 mq, le cosiddette Terme del Sileno (IV, ix, 7)³. Nella parte orientale (settore B) sono stati identificati due diversi edifici: nella porzione setten-

¹ DAVID, PELLEGRINO 2009.

² CALZA 1953, p. 38.

³ DAVID *et alii* 2013; DAVID *et alii* 2014a; DAVID *et alii* 2014b; DAVID *et alii* 2015a.

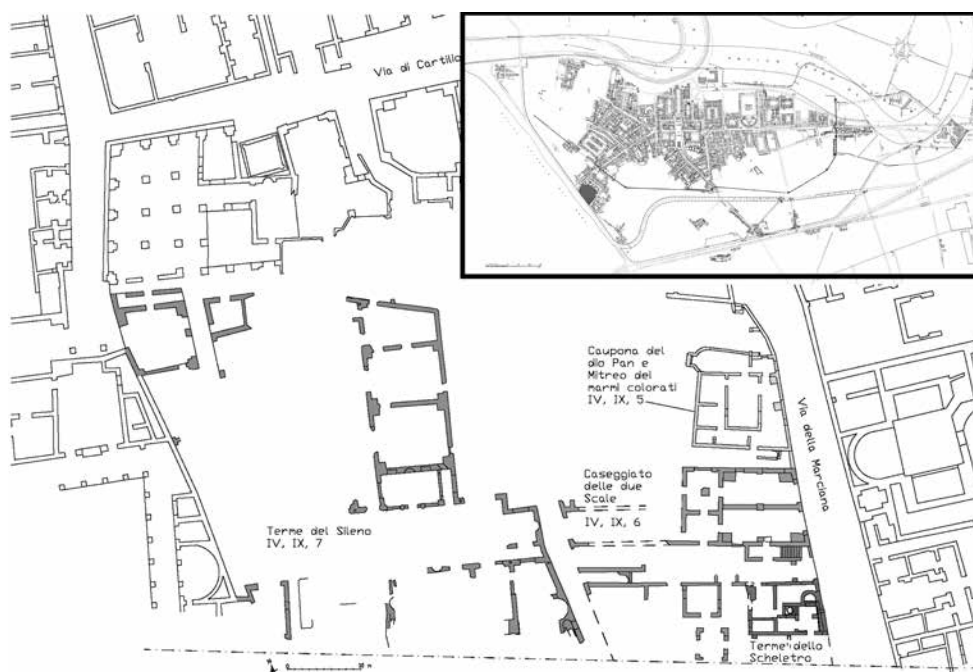


Fig. 1 - Ostia antica. Planimetria dell'isolato IX, *regio* IV, con l'indicazione degli edifici individuati nell'ambito delle ricerche del Progetto Ostia Marina (dis. S. De Togni).

trionale si trova la cosiddetta Caupona del dio Pan (IV, ix, 5)⁴ convertita in seguito nel Mitreo dei marmi colorati, mentre un edificio di maggiori dimensioni, il cosiddetto Caseggiato delle due scale (IV, ix, 6)⁵, occupa la parte meridionale (fig. 1).

MASSIMILIANO DAVID

⁴ DAVID 2014a, DAVID *et alii* 2016a; DAVID *et alii* 2016b.

⁵ DAVID, TURCI 2011; DAVID, DE TOGNI 2012; DAVID *et alii* 2014b, pp. 10-18; DAVID *et alii* 2015b.

La Caupona del dio Pan e il contesto di rinvenimento delle matrici

La Caupona del dio Pan è un edificio a pianta quadrangolare occupante un'area di ca. 160 mq, costruito attorno alla metà del III sec. d.C. con l'impiego quasi esclusivo della tecnica edilizia dell'opera vitata mista. La struttura rimase in funzione per circa un secolo; in un secondo momento subì significativi rimaneggiamenti strutturali⁶ (fig. 2). Infatti, nell'avanzato IV secolo, la Caupona cambiò destinazione d'uso per servire alle esigenze di una comunità religiosa mitraica: l'accesso principale dalla via della Marciana fu murato, gran parte dell'arredo in muratura funzionale alle esigenze di ristorazione venne smantellato e le pareti dell'edificio furono ridecorate. Nell'ambiente 1 fu realizzato lo *spelaeum* del cosiddetto Mitreo dei marmi colorati⁷.

L'ingresso degli avventori della caupona avveniva dall'ambiente 5, un grande vano affacciato su via della Marciana, pavimentato con un mosaico bianco-nero caratterizzato da un campo monocromo bianco incorniciato da larghe fasce nere che seguono le forme dell'arredo, oggi scomparso. Nell'angolo sud-orientale era presente un grande banco di mescita a ferro di cavallo destinato alla preparazione e alla cottura dei cibi.

Le matrici fittili oggetto del presente contributo provengono da questo edificio: un frammento di matrice raffigurante un leone accovacciato è stato

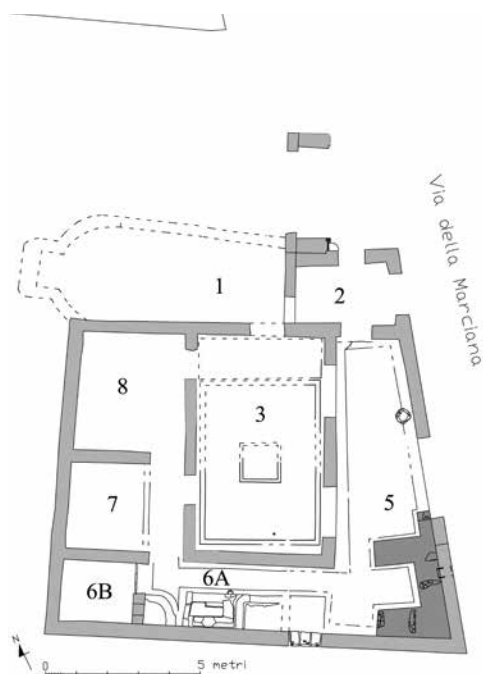


Fig. 2 - Ostia. Caupona del dio Pan. Planimetria (dis. S. De Togni).

⁶ DAVID *et alii* 2016a, pp. 359-360; DAVID 2014, pp. 31-36.

⁷ DAVID *et alii* 2016b, pp. 369-370; DAVID 2014, pp. 36-44.

rinvenuto in un grande scarico di materiali individuato nell'area immediatamente a nord della struttura (fig. 4); dallo stesso contesto proviene un frammento di una seconda matrice (fig. 5, n. 2), al quale vanno riferiti altri tre frammenti pertinenti verosimilmente al medesimo oggetto, rinvenuti rispettivamente nell'ambiente 5 (fig. 5, n. 1) e nel vicolo o ambitus a sud dell'edificio, sul quale si apriva l'accesso secondario all'ambiente 5 e ai vani di servizio della Caupona (fig. 5, nn. 3 e 4).

STEFANO DE TOGNI

Nuove matrici fittili

Nel 1972 Jan Willem Salomonson, nello studio di alcuni materiali rinvenuti nell'abitato di Uzita (Tunisia), affrontava esaurientemente alcuni aspetti della problematica delle matrici fittili decorate con immagini di animali, scene di caccia, di teatro e di circo⁸. In realtà tali manufatti erano da tempo noti per una clamorosa scoperta effettuata proprio a Ostia agli inizi del Novecento. Il primo notevole nucleo di tali matrici, oggi definite "Uzita-Ostia" proprio dalle località che hanno restituito i gruppi più numerosi di frammenti ed esemplari integri⁹, proviene infatti da un'eccezionale scoperta di Angiolo Pasqui effettuata a Ostia nel 1906¹⁰. Egli rese noto il rinvenimento di circa quattrocento matrici in parte integre, in parte frammentarie: il ritrovamento per quantità e qualità dei reperti è considerato il più corposo gruppo di matrici fino ad oggi noto. Le matrici ostiensi furono rinvenute nel cosiddetto Caseggiato dei *dolia*, così chiamato per la presenza di 35 *dolia defossa*.

Leggermente ricurve, sono di forma principalmente lenticolare, ma non mancano esemplari ovoidali. Sono composte da due valve che aderiscono lungo il margine superiore per mezzo di "chiavi" di raccordo poste nella parte interna del bordo. Si tratta di incavi opposti a bugne che avevano lo scopo di unire saldamente le due valve. All'interno è inciso il motivo decorativo e all'esterno è presente, per ciascuna valva, una piccola presa troncoconica fun-

⁸ SALOMONSON 1972.

⁹ D'ORIANO 1989, p. 505.

¹⁰ PASQUI 1906.

zionale al distaccamento. Il prodotto ottenuto da tali matrici è nella maggior parte dei casi un mezzo disco, decorato con figure a rilievo su entrambe le facce; in alcuni casi è di forma trapezoidale o a tutto tondo.

I motivi decorativi sono di diverso tipo e già Margaret Bieber¹¹, ma soprattutto Maria Floriani Squarciapino¹², affrontarono lo studio del dibattuto problema funzionale e delle particolari caratteristiche decorative. Jan Willem Salomonson¹³, da parte sua, ha evidenziato l'ampia distribuzione di questi oggetti nel Mediterraneo.

Ostia si mostra in ogni caso il sito che ha restituito anche più recentemente con particolare abbondanza tali reperti. Dagli scavi delle Terme del Nuotatore sono provenute altre due matrici con scene di spettacoli anfiteatrali¹⁴, mentre dall'Insula delle Ierodule proviene un'altra matrice frammentaria raffigurante un leone in riposo¹⁵.

Ad arricchire il quadro delle matrici fittili rinvenute a Ostia, vengono in questa sede presentati nuovi ritrovamenti provenienti dalle ricerche del Progetto Ostia Marina. Si tratta di frammenti appartenenti a due diverse matrici (fig. 3). Quattro di questi frammenti presentano il medesimo tema figurativo con orsi affrontati intenti a cibarsi di frutti, probabilmente mele. Gli orsi,

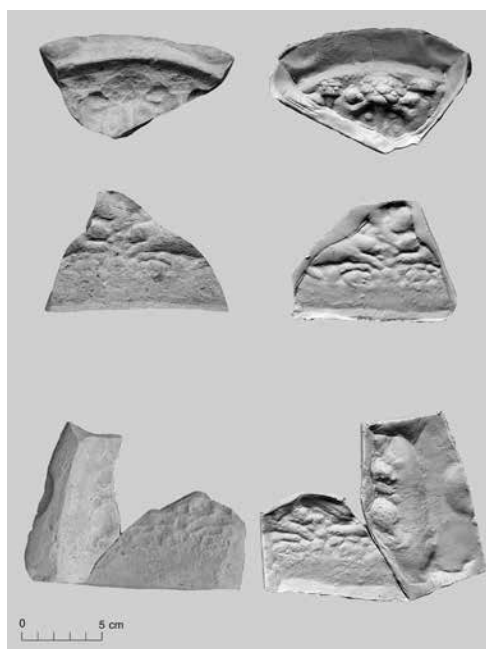


Fig. 3 - Frammenti e relativi calchi delle matrici fittili con orsi (S. De Togni, M. S. Graziano).

¹¹ BIEBER, BRUECKNER 1905.

¹² FLORIANI SQUARCIAPINO 1954.

¹³ Cfr. nt. 1.

¹⁴ *Ostia I*, tav. LXIV.

¹⁵ MATTIUZZO 2004, p. 360.

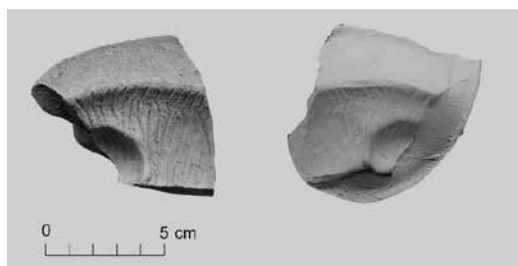


Fig. 4 - Frammento e relativo calco della matrice fittile con leone (S. De Togni, M. S. Graziano).

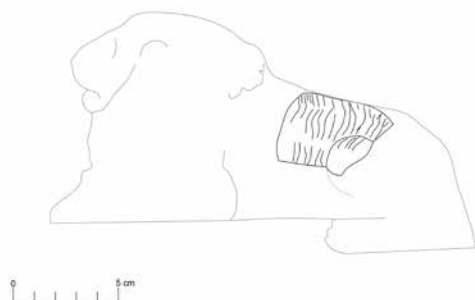


Fig. 6 - Disegno e ricostruzione della matrice fittile con leone (S. De Togni).

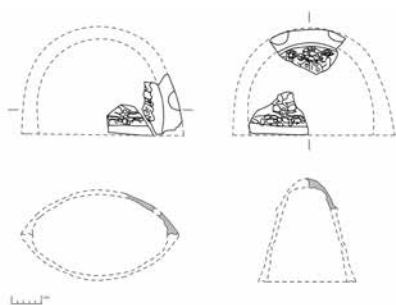
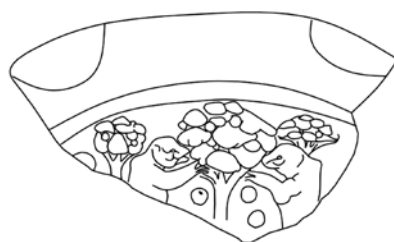


Fig. 7 - Ipotesi ricostruttiva della matrice fittile con orsi (M. S. Graziano).



1



2



3 e 4



Fig. 5 - Disegno dei frammenti della matrice fittile con orsi (M. S. Graziano).

taluni affrontati, altri in corsa, a due a due come a contendersi un frutto, sono disposti su distinti registri (fig. 7). La scena si svolge in un ambiente vegetale in cui trovano riparo lepri accovacciate (fig. 5, nn. 2, 3 e 4). Il quarto frammento presenta ancora due orsi affrontati, eretti sulle zampe posteriori ai lati di un albero da cui cadono frutti, con due ulteriori piccoli alberi in posizione simmetrica (fig. 5, n. 1).

La presenza in tre di queste valve di “chiavi” di raccordo contrapposte suggerisce che si tratti di parti di una medesima matrice (fig. 7).

Il quinto frammento appartiene invece ad un'altra matrice. Si tratta della metà sinistra di una delle due valve rappresentante un leone accovacciato, con piccoli tratti incisi che descrivono il pelo del felino (figg. 4 e 6). L'animale, non riscontrato tra le matrici rinvenute dal Pasqui, trova un confronto stringente nella matrice, rinvenuta sempre a Ostia, nell'Insula delle Ierodule¹⁶, e in altre due matrici frammentarie rinvenute a Uzita¹⁷.

Per quanto riguarda la funzione di questi particolari manufatti, alcune considerazioni possono essere fatte partendo dall'analisi delle loro caratteristiche tecniche oltre che da quella dei temi raffigurati. Si tratta nella maggior parte dei casi di forme di misura standardizzata con un diametro che va dai 21 ai 22,5 cm e un'altezza tra i 7,5 e i 12 cm¹⁸. Il positivo che se ne ricavava presentava una base piana, non molto estesa, di circa 7-10 cm di spessore (fig. 7).

È stato ipotizzato che fossero matrici per prodotti alimentari, in particolare dolci. Angiolo Pasqui, soffermandosi sul peso dei positivi da lui ottenuti da matrici integre, notava che «(...) i rilievi ottenuti dalle varie stampe, di qualunque figura fossero (...), corrispondono tutti ad un uguale peso, di modo che una stampa più grande dava un rilievo più sottile di quello che poteva ottenersi con una stampa più piccola. Nella stessa maniera corrispondevano a un'unità di peso anche quei rilievi che non avevano forma discoidale, ma che rappresentavano realmente figure tutte tonde»¹⁹. Pasqui avanzava l'ipotesi che queste potessero perciò essere forme per la produzione di pani

¹⁶ MATTIUZZO 2004, p. 362.

¹⁷ SALOMONSON 1972, pp. 91-91.

¹⁸ FLORIANI SQUARCIAPINO 1954, p. 84.

¹⁹ PASQUI 1906, p. 360.

in relazione ai giochi o agli spettacoli che si svolgevano nel vicino teatro²⁰. Successivamente Maria Floriani Squarciapino, riesaminata l'ingente mole del materiale, giunse alla conclusione che non poteva trattarsi di forme per il pane, in quanto la lievitazione avrebbe deformato le figure, e propose che i positivi fossero ex-voto di cera²¹.

È stata infine avanzata l'ipotesi che le matrici servissero alla produzione di dolci crudi, senza necessità di cottura, anche se le forme per dolci erano generalmente in metallo, o, se in terracotta, presentavano forme molto diverse²².

A tal proposito vale l'esempio, già proposto da Maria Floriani Squarciapino²³, delle forme da pasticceria provenienti dalle regioni danubiane e gallo-renane studiate da Andreas Alföldi²⁴: si tratta di forme circolari ad una sola valva che servivano per imprimere una faccia del dolce, come avviene con le odierne cialde. Tuttavia, proprio questa varietà nelle forme da pasticceria (in metallo, in terracotta, etc.) induce a pensare che ne potessero esistere altre per la creazione di elaborati dolci "configurati", come quelli ancora oggi prodotti in marzapane, utilizzando tra l'altro matrici molto simili alle antiche, con chiavi di incastro, dettagli molto minuti e basi d'appoggio piane.

L'ipotesi dell'utilizzo in ambito culinario, sembra confermata anche dai luoghi di rinvenimento di queste matrici, sovente in contesti privati e, ad eccezione del Caseggiato dei *dolia*, in numero limitato. Su alcune valve si è riscontrata la presenza di parole graffite, eseguite prima della cottura come elemento identificativo delle raffigurazioni²⁵.

Il rinvenimento di due nuove matrici nella Caupona del dio Pan può essere messo in relazione con la produzione e la vendita di questi prodotti alimentari nella *caupona* stessa.

MARIA STELLA GRAZIANO

²⁰ PASQUI 1906, p. 372.

²¹ FLORIANI SQUARCIAPINO 1954, pp. 95-96.

²² JOLY 1992, p. 304.

²³ FLORIANI SQUARCIAPINO 1954, p. 96.

²⁴ ALFÖLDI 1938.

²⁵ Ad esempio, la matrice che reca la scritta "*Helephantus Leo*" rinvenuta ad Ostia, o quella recuperata a Leptis Magna con l'iscrizione "*Venatio Leonum*" (cfr. FLORIANI SQUARCIAPINO 1954, p. 102).



Fig. 8 - Saragozza. Particolare del mosaico con orso dalla villa di *Fortunatus* a Fraga (Huesca) (Archivio del Gobierno de Aragón).

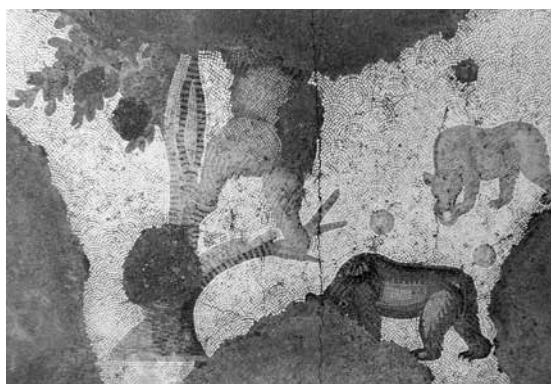


Fig. 9 - Costantinopoli. Gran Palazzo. Particolare del mosaico con orsi (da BRETT 1947, tav. 44).

I temi delle matrici fittili nelle arti maggiori

Il tema degli orsi nel loro ambiente naturale, nell'atto di cogliere o mangiare frutti, è variamente attestato in mosaici pavimentali datati tra il III e il VI secolo d.C. Un primo confronto proviene dal mosaico dell'ambiente P della Schola del Traiano a Ostia. Il mosaico pavimentale è composto da una trama di tralci vegetali che incorniciano figure tra cui un orso nell'atto di mangiare frutti da terra²⁶.

Nei mosaici del cosiddetto Peristilio del Gran Palazzo di Costantinopoli è la rappresentazione di orsi intenti a mangiare frutti caduti a terra, ma anche di orsi che si arrampicano sugli alberi per cibarsi dei frutti stessi (fig. 9). Nello stesso mosaico compaiono anche animali di vario genere, scene di caccia e scene di vita campestre²⁷.

Da Uthina proviene un mosaico pavimentale che decorava una villa tardoromana, con un'analoga scena di orsi intenti a cogliere frutti da un albero; uno dei due orsi è in piedi eretto sulle zampe posteriori e proteso verso l'al-

²⁶ BECATTI 1961, tav. 88.

²⁷ JOBST, ERDAL, GURTNER 1997.

bero²⁸. Alla villa di *Fortunatus* a Saragozza apparteneva un mosaico pavimentale, oggi nel museo della stessa città, con un orso ai piedi di un albero intento a mangiare piccoli frutti caduti a terra²⁹(fig. 8). La figura della lepre entro un cespuglio trova uno stringente confronto nel mosaico della piccola caccia della Villa del Casale di Piazza Armerina, in cui si vede l'animale nascosto tra la vegetazione nella medesima posizione poco prima della cattura da parte del cacciatore³⁰.

STEFANO DE TOGNI, MARIA STELLA GRAZIANO

²⁸ YACOB 1969.

²⁹ SERRA RAFOLS 1943.

³⁰ CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982.

BIBLIOGRAFIA

- ALFÖLDI 1938 = A. ALFÖLDI, *Tonmodel und Reliefmedaillons aus den Donauländern*, in *Dissertationes Pannonicae ex Instituto Numismatico et Archaeologico Universitatis de Petro Pázmány nominatae Budapestinensis provenientes* 10, 1938, pp. 312-341.
- BECATTI 1961 = G. BECATTI, *Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma 1961.
- BIEBER, BRUECKNER 1915 = M. BIEBER, A. BRUECKNER, *Skenika: Kuchenformen mit Tragödienszene, Program zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, Berlin 1915.
- BRETT 1947 = G. BRETT, *The Great Palace of the Byzantine Emperors: Being a First Report on the Excavations Carried Out in Istanbul on Behalf of the Walker Trust (The University of St. Andrews, 1935-1938)*, Londra 1947.
- CALZA 1953 = G. CALZA, *Topografia generale*, Roma 1953.
- CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982 = A. CARANDINI, A. RICCI, M. DE VOS, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palermo 1982.
- D'ORIANO 1989 = R. D'ORIANO, *Matrici tipo Uzita-Ostia dalla Sardegna*, in *L'Africa Romana. Atti del VI Convegno di Studio (Sassari, 16-18 dicembre 1988)*, Sassari 1989, pp. 505-512.
- DAVID et alii 2013 = M. DAVID, A. PELLEGRINO, S. DE TOGNI, M. TURCI, *Un nuovo sectile policromo dalle Terme del Sileno nel quartiere fuori Porta Marina a Ostia*, in *Atti del XVIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Cremona 14-17 marzo 2012)*, Tivoli 2013, pp. 705-716.
- DAVID et alii 2014a = M. DAVID, A. PELLEGRINO, S. DE TOGNI, J. FERRANDIS MONTESINOS, M. TURCI, *Un nuovo mosaico pavimentale adrianeo dalle terme del Sileno di Ostia. Anticipazioni in corso di scavo*, in *Atti del XIX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Isernia 13-15 marzo 2013)*, Tivoli 2014, pp. 337-343.
- DAVID et alii 2014b = M. DAVID, M. CARINCI, M. S. GRAZIANO, S. DE TOGNI, A. PELLEGRINO, M. TURCI, *Nuovi dati e argomenti per Ostia tardoantica dal Progetto Ostia Marina*, in *Mélanges de l'École Française de Rome Antiquité* 126, 2014, pp. 173-186.
- DAVID et alii 2015a = M. DAVID, M. TURCI, A. MELEGA, J. FERRANDIS MONTESINOS, G. BIANCHINI, *Nuovi pavimenti musivi (assenti e presenti) dalle Terme del*

- Sileno di Ostia*, in *Atti del XX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma, 19-22 marzo 2014), Tivoli 2015, pp. 197-204.
- DAVID *et alii* 2015b = M. DAVID, S. DE TOGNI, M. CARINCI, M. S. GRAZIANO, D. LOMBARDO, G. P. MILANI, *Pavimenti tra Adriano e Teodosio a Ostia antica: note analitiche e modalità costruttive*, in *Atti del XX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma, 19-22 marzo 2014), Tivoli 2015, pp. 603-612.
- DAVID *et alii* 2016a = M. DAVID, S. DE TOGNI, G. P. MILANI, A. PELLEGRINO, J. FERRANDIS MONTESINOS, M. CARINCI, *Nuovi mosaici pavimentali dalla Caupona del dio Pan a Ostia antica*, in *Atti del XXI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Reggio Emilia, 18-21 marzo 2015), Tivoli 2016, pp. 359-367.
- DAVID *et alii* 2016b = M. DAVID, D. ABATE, S. DE TOGNI, M. S. GRAZIANO, D. LOMBARDO, A. MELEGA, A. PELLEGRINO, *Il pavimento del nuovo Mitreo dei marmi colorati a Ostia antica*, in *Atti del XXI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Reggio Emilia, 18-21 marzo 2015), Tivoli 2016 pp. 369-376.
- DAVID, DE TOGNI 2012 = M. DAVID, S. DE TOGNI, 'Pavimenta struere'. *Archeometria e tecnologia in un pavimento a mosaico di epoca imperiale romana dagli scavi del Progetto Ostia Marina*, in *Atti del XVII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Teramo, 10-12 marzo 2011), Tivoli 2012, pp. 241-248.
- DAVID, PELLEGRINO 2009 = M. DAVID, A. PELLEGRINO, con la collaborazione di M. TURCI e G. A. OROFINO, *Ostia (Roma)*, in *Ocnus* 17, 2009, pp. 198-202.
- DAVID, TURCI 2011 = M. DAVID, M. TURCI, 'Testacea spicata Tiburtina'. *Nuove osservazioni da recenti indagini ostiensi*, in *Atti del XVI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo-Piazza Armerina, 17-20 marzo 2010), Tivoli 2011, pp. 267-275.
- FLORIANI SQUARCIAPINO 1954 = M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Forme ostiensi*, in *Archeologia Classica* 6, 1954, pp. 83-99.
- JOBST, ERDAL, GURTNER 1997 = W. JOBST, B. ERDAL, C. GURTNER, *Istanbul. The Great Palace Mosaic: The Story of its Exploration, Preservation and Exhibition, 1983-1997*, Istanbul 1997.
- JOLY 1992 = E. JOLY, *Produzione ceramica e matrici di terracotta a Sabratha*, in *Quaderni di Archeologia della Libia* 15, 1992, pp. 283-306.
- MATTIUZZO 2014 = I. MATTIUZZO, *Matrici ed elementi fittili*, in A. PELLEGRINO, S. FALZONE (edd.), *Scavi di Ostia, 15, Insula delle Ierodule (c.d. casa di Luceia Primitiva: III, IX, 6)*, Roma 2014, pp. 360-363.

Ostia I = CARANDINI *et alii*, *Le terme del Nuotatore. Scavo dell'ambiente IV*, Roma 1968.

PASQUI 1906 = A. PASQUI, *Nuove scoperte presso il casone*, in *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1906, pp. 357-373.

SALOMONSON 1972 = J.W. SALOMONSON, *Römische Tonformen mit Inschriften. Ein Beitrag zum Problem der sogenannten "Luchenformen" aus Ostia*, in *Bulletin Antieke Beschaving* 47, 1972, pp. 88-113.

SERRA RAFOLS 1943 = J. C. SERRA RAFOLS, *La villa Fortunatus de Fraga*, Ampurias 1943.

YACoub 1969 = M. YACoub, *Musée du Bardo*, Tunis 1969.

LA CROCE IN DUE TESTIMONIANZE POCO NOTE DALLA CHIESA DI S. MARIA DE VICO NOVO (SCANDRIGLIA, RI)

FRANCESCA LEZZI

Oggetto della comunicazione sono due manufatti provenienti da vecchi scavi della Soprintendenza nel Comune di Scandriglia (RI), nel sito della villa romana dei *Bruttii Praesentes*, sui cui resti è sorta la chiesa di S. Maria *de Vico Novo*, nota nelle fonti sin dalla metà IX sec. (fig. 1).

Senza addentrarsi troppo sull'articolazione del progetto di ricerca "La villa dei *Bruttii Praesentes* a Monte Calvo"¹, si forniscono solo alcuni dati per inserire il sito in un contesto culturale e territoriale: l'area si colloca nella IV *Regio* augustea, *Samnium et Sabina*, un territorio entrato nell'orbita romana già agli inizi del III sec. a.C. e caratterizzato da un modello insediativo di tipo sparso. È questa quella parte di Italia, più vicina a Roma, già pacifica-

¹ Il progetto di ricerca è stato avviato dalla allora Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio, oggi Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Latina, Frosinone e Rieti, in collaborazione con il Comune di Scandriglia, nel 1998. Lo scavo ha interessato l'area alle pendici meridionali di Monte Calvo ed ha visto la partecipazione di studenti di diverse Università di Italia tra gli anni 1998-2003. ALVINO 2000; ALVINO 2003. Attualmente il gruppo di studio cerca di portare avanti lo studio dei monumenti e dei reperti rinvenuti.

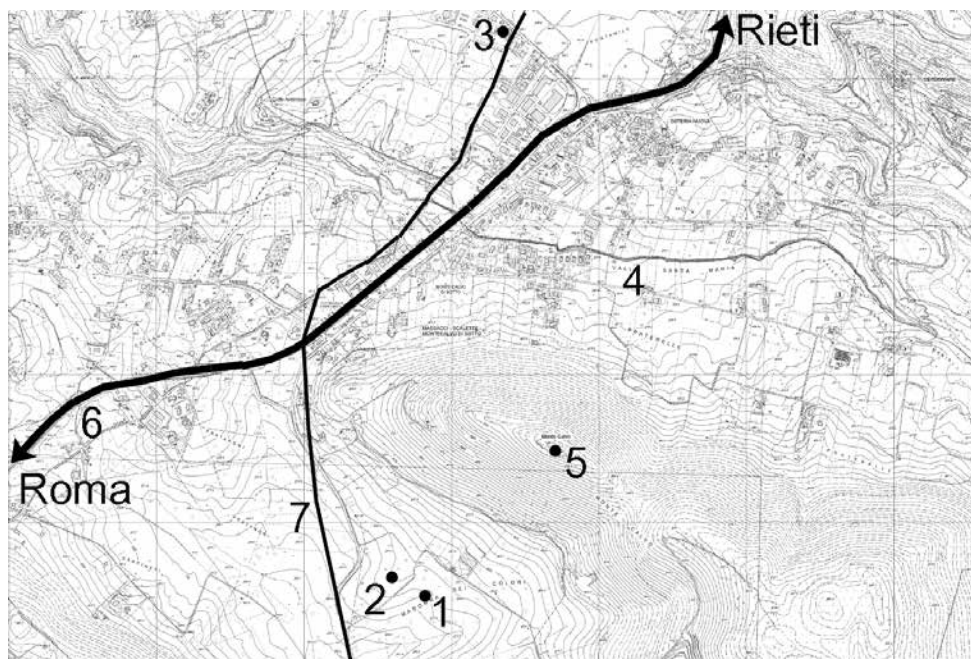


Fig. 1 - Stralcio CTR con indicazione delle località citate nel testo: 1. Chiesa di S. Maria *ad Vico Novo*; 2. Villa dei *Bruttii Praesentes*; 3. Sepolcro cd. Grotta dei Massacci; 4. Fosso Riana; 5. *Castrum* di Monte Calvo; 6. Via Salaria; 7. Via Salaria antica.

ta, nella quale non casualmente sono assenti le deduzioni coloniali e che si copre di un fitto tessuto di ville produttive che privilegiano la produzione di derrate alimentari destinate al grande mercato di Roma, tramite il Tevere e la via Salaria. Nella tarda età repubblicana e in età imperiale, in questi territori si concentrano diverse proprietà di consoli e senatori. La villa romana dei *Brutti Praesentes*², è un sito di età imperiale molto noto per i ritrovamenti di diverse pregevoli statue effettuati agli inizi dell'800³. È situata nei pressi di *Vicus Novus*, tra il 32° e il 33° miglio della via Salaria. La localizzazione esatta del *vicus* non si conosce ed è ad oggi molto discussa oscillando nell'area compresa tra la cd. Grotta dei Massacci a Osteria Nuova e l'area a sud del

² Da ultimo ALVINO 2006.

³ Per un esame delle vicende dell'arredo scultoreo si veda l'esautivo lavoro di Serena Brusini. BRUSINI 2000.

fosso Riana⁴. Questa zona entrò poi a far parte della diocesi di *Cures Sabini* ed infine, nel X secolo, in quella di Sabina. La presenza dei resti relativi alla chiesa di S. Maria *de Vico Novo*, che si imposta nell'area della villa, e di un *castrum* sulla sommità di Monte Calvo, rende particolarmente interessante l'area di ricerca soprattutto per il suo articolato sviluppo diacronico.

In questo intervento si vogliono approfondire alcuni aspetti che vanno a colmare, almeno in parte, quella lacuna della documentazione che si registrava tra la seconda metà del III e la metà del IX secolo. Tra i molti manufatti recuperati in fase di scavo, particolarmente interessanti sono due prodotti artigianali la cui fabbricazione si colloca proprio in questi secoli poveri di testimonianze.

Si tratta di un piatto frammentario di sigillata africana (*ARS ware*) con croce monogrammata impressa⁵ databile tra la fine del V e i primi anni del VI secolo, e di un frammento di lastra di marmo pertinente ad un altare⁶, decorato con croce gemmata e databile, come sembra, alla metà dell'VIII secolo⁷. L'ipotesi di lavoro è che entrambi i pezzi possano costituire parte dell'arredo liturgico della chiesa, seppure in momenti cronologicamente diversi, e che costituiscano entrambi un dato archeologico a conferma dell'esistenza della chiesa in epoca precedente l'attestazione storica dell'edificio. Infatti questi due frammenti, pur tanto dissimili per classe di materiale e per cronologia, possono essere associati non soltanto per il simbolo che entrambi portano rappresentato – la croce – ma anche, e forse soprattutto, per il contesto di rinvenimento – la chiesa di S. Maria *de Vico Novo*. In entrambi i pezzi il segno della croce è simbolo immediatamente percepibile e comprensibile. Proprio il contesto di rinvenimento sottolinea come in entrambi i casi la croce sia rappresentata non come mero elemento decorativo ma come simbolo cristiano.

⁴BRANCIANI, MANCINELLI 1993.

⁵ Il frammento è stato presentato in una mostra senza però che ci fosse la possibilità, nella scheda di catalogo, di approfondirne lo studio. ALVINO 2006, n. 127, p. 61.

⁶ Il frammento è edito nel *Corpus* della Scultura Altomedievale della diocesi di Sabina. BAZZUCCHI 2005, n. 125, pp. 199-201, tav. 251 LXIII.

⁷ Una datazione generica alla metà dell'VIII secolo è proposta nel *Corpus* (BAZZUCCHI 2005), più specificamente si possono datare i frammenti della decorazione scultorea rinvenuti tra il 739 e il 740. FIOCCHI NICOLAI 2012, p. 192.

Il piatto frammentario in *ARS ware* (fig. 2), di produzione C⁵, è confrontabile alla forma Hayes 82. Il vaso, del diametro ricostruibile di circa 20 cm, è prodotto in Tunisia centrale nel centro di Sidi Marzouk Tounsi⁸, il più rilevante centro di produzione della Bizacena, e presenta sul centro del fondo, internamente, una croce monogrammata impressa decorata a puntini nei bracci. La fine di ciascun braccio è caratterizzata per i piccoli occhielli e sotto il braccio sinistro e destro sono rappresentate rispettivamente una A capovolta ed un ω entrambi pendenti. La piccola X al centro dell'incrocio dei bracci con puntini negli spazi, identifica lo stampo con il tipo H289B⁹. Dai frammenti recuperati è evidente la presenza di un solo stampo in posizione centrale che occupa il centro del fondo del vaso. Il piatto è databile tra la seconda metà del V secolo e il primo quarto del secolo successivo. Le produzioni di Sidi Marzouk Tounsi, non sembrano andare oltre il 520/530, come indica Mackensen negli studi condotti su queste produzioni ceramiche e in particolare su questo sito produttivo¹⁰. È già stato sottolineato come nella produzione di ceramica africana, la media età Vandala veda l'introduzione e l'affermazione di nuovi modelli tipologici e nuovi temi nella decorazione con un particolare successo dei soggetti simbolici cristiani¹¹.

Nel pezzo di S. Maria *de Vico Novo* è evidente il risalto volutamente dato al cristogramma, sottolineato dalla posizione dominante al centro del recipiente. L'aspetto di questo pezzo richiama con suggestiva somiglianza alcuni oggetti presenti in complessi di argenterie tardoromane, come ad esempio i piatti da Valdonne¹², o i piatti del tesoro di Canoscio¹³. Questi tesori sono variamente interpretati come vasellame di uso domestico (Canoscio) o *vasa sacra* (Valdonne), cioè suppellettili d'altare utilizzate nella liturgia cristiana, con un particolare riferimento alle patene utilizzate come coperchio di calice o come piatti per la raccolta del pane eucaristico¹⁴. La sicura presenza

⁸ MACKENSEN 1993.

⁹ HAYES 1972, fig. 54b e fig. 55f.

¹⁰ Le produzioni di Sidi Marzouk Tounsi, come quelle delle officine del centro e del sud della Tunisia, non sembrano andare oltre questa data. MACKENSEN 1998.

¹¹ PAVOLINI TORTORELLA 1997, p. 270.

¹² BARATTE 1989.

¹³ AIMONE 2015.

¹⁴ BEGHELLI, PINAR GIL 2013, pp. 719-722.



Fig. 2 - Dettaglio dello stampo sul piatto in ARS ware con croce monogrammata (Inv. 118690).



Fig. 3 - Frammento marmoreo di altare con croce gemmata (Inv. 112044).

patene in argento tra gli arredi liturgici, che presentano una morfologia del tutto simile al vasellame da mensa, può far nascere delle domande sulla reale destinazione d'uso di alcuni di questi piatti in ceramica decorati con simboli cristiani¹⁵.

La lastra in marmo bianco (fig. 3) porta scolpito sulla faccia il braccio sinistro di una croce gemmata ed è probabilmente da interpretare come il frammento di un altare¹⁶. La posizione di particolare rilievo che doveva avere nell'ambito dell'arredo della chiesa è testimoniata dalla decorazione stessa che il pezzo riporta¹⁷ e dalla scelta del materiale, il marmo, che lo distingue dagli altri frammenti di decorazione scultorea rinvenuti contestualmente, che sono tutti in calcare locale¹⁸. Il motivo decorativo principale della lastra

¹⁵ Molte sono le testimonianze letterarie di tutti i preziosi arredi liturgici che compaiono con descrizioni dettagliate sul loro peso e le loro dimensioni non solo nel *Liber Pontificalis* ma anche in altri testi tra cui ad esempio il *Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis*. AIMONE 2015, p. 205. Ma questi oggetti sono talvolta presenti anche in descrizioni delle chiese, ad esempio nella descrizione che fa Paolo Silenziario di Santa Sofia di Costantinopoli, confluita nell'Antologia Palatina (*A.P.*, V, 217 e 258). CASEAU 2007, p. 8, nt. 15.

¹⁶ BAZZUCCHI 2005, n. 125, pp. 199-201, tav. LXIII.

¹⁷ Sulla rappresentazione del motivo della croce come perno della decorazione sugli altari paleocristiani SOTIRA 2014.

¹⁸ SOTIRA 2014.

doveva essere la grande croce latina gemmata con lettere apocalittiche pendenti. Il motivo è chiaramente riconoscibile, nonostante la frammentarietà del pezzo, per l'alternanza delle gemme rettangolari e tonde e per quello che resta della raffigurazione dell'ω pendente al di sotto del braccio. Il profilo della croce è realizzato con una spessa fascia a rilievo che delimita anche le singole specchiature delle gemme. Al di sopra del braccio conservato della croce, un tondino decorato con motivo a corda, divide il campo decorativo superiore, occupato con motivi vegetali, dallo spazio riservato alla croce. A destra della croce è visibile un listello con terminazione a voluta e di seguito, ancora più a destra, un riempitivo interpretato come una rosetta rotante inserita in una rosetta più grande con rotazione contraria. Possiamo ricostruire, seppure approssimativamente, le dimensioni originarie della lastra ripropo- nendo l'ingombro massimo della croce, che doveva essere rappresentata per intero: il campo decorativo doveva svilupparsi quindi su un supporto di almeno 75 x 69 cm. Immaginando uno sviluppo simmetrico della decorazione, la lastra doveva misurare originariamente almeno 100 x 70 cm. È plausibile che la lastra facesse parte originariamente dell'altare della chiesa altomedievale di S. Maria *ad Vico Novo*, probabilmente del tipo a cassa. Nel Corpus, la datazione proposta per la decorazione scultorea della chiesa è genericamente alla metà dell'VIII secolo, ma secondo quanto proposto recentemente da Fiocchi Nicolai¹⁹, è possibile circoscrivere maggiormente la datazione tra il 739 e il 740, quando l'*actionarius Barucio*, probabilmente preposto alla gestione della *curtis* ducale di S. Maria *in Vico Novo*, donò forse con un importante atto di evergetismo l'arredo liturgico della chiesa, come ricorda l'iscrizione rinvenuta frammentaria nell'area.

Per quanto riguarda l'interpretazione di questi due frammenti sembra di rilevanza assoluta quindi la scelta del tema decorativo della croce. Ma è opportuno fare un ulteriore passo nell'osservare quale specifica iconografia della croce compare in questi frammenti: in entrambi i casi si tratta di croci gemmate. Questa peculiare iconografia della croce prevede la decorazione dei bracci con perle e pietre preziose alternate rettangolari e tonde, con all'incrocio dei bracci una gemma ovale, prima che questa venga sostituita con l'immagine di Cristo.

¹⁹ FIOCCHI NICOLAI 2012.

Il motivo della croce gemmata nasce in età costantiniana si diffonde rapidamente durante il regno di Costantino, assumendo un significato di assoluto rilievo. Il modello iconografico da cui deriverebbero tutte le rappresentazioni di croci gemmate sembra identificabile nel monumentale esemplare che Costantino stesso fece erigere sul Calvario. Gemme e oro simboleggiano proprio il prezzo del riscatto, cioè il corpo crocifisso, che i primi cristiani evitavano di rappresentare. La croce, patibolo e strumento di morte, è in questo modo elevato a oggetto preziosissimo, segno di vita e emblema della gloria di Cristo.

Già nel tardo IV secolo il motivo viene varie volte riprodotto. Prototipi di oreficeria divengono infatti modelli di ispirazione in molti altri generi artistici, dalla pittura al mosaico, alla scultura. Tra gli esempi più significativi possiamo ricordare la croce gemmata posta sopra il Calvario nel mosaico absidale della chiesa di Santa Pudenziana a Roma, databile tra gli ultimi anni del IV secolo e i primi anni del secolo successivo²⁰.

Talvolta, la croce gemmata è raffigurata sull'arco trionfale e sovrasta la raffigurazione di un trono vuoto, come nel Battistero degli Ariani di Ravenna, un mosaico che risale agli inizi del V secolo o ai primi anni del successivo. Oppure è posta nel catino absidale ad esempio nel mosaico di Sant'Apollinare in Classe, sempre a Ravenna.

Nel VI secolo il motivo viene riprodotto molto spesso andando ad interessare diverse produzioni d'arte.

Tra IV e VII secolo, la croce è quindi connotata essenzialmente come simbolo del trionfo di Cristo e non come strumento di supplizio.

In epoca carolingia questo motivo iconografico diviene una rappresentazione molto popolare legata direttamente alla volontà del sovrano Carlo Magno di essere identificato come il "nuovo Costantino". Diversi secoli dopo la sua nascita quindi, il richiamo all'arte cristiana delle origini con la ripresa dei motivi decorativi e delle maniere artistiche tardoantiche, ha probabilmente determinato la ripresa del tema iconografico della croce gemmata.

Dato l'altissimo numero di testimonianze della rappresentazione della croce e la necessità di procedere ad una analisi dei dati che prendesse in considerazione non solo l'aspetto iconografico ma anche diversi parametri quali

²⁰ BRACONI 2016.

il tipo di artigianato, la materia utilizzata per la rappresentazione della croce o il luogo di reperimento del pezzo sul quale la croce è rappresentata, è stato utile utilizzare lo strumento informatico che permette, con relativa semplicità, di lavorare una grande quantità di dati associandoli tra loro per categorie diverse²¹. La rappresentazione grafica che si ottiene è risultata talvolta di sorprendente efficacia.

Ad esempio considerando unicamente la frequenza delle rappresentazioni di croci gemmate, è evidente la preferenza per questo motivo iconografico attorno al VI secolo (fig. 4). Considerando la rappresentazione della croce gemmata e i luoghi dove essa compare, sembra corretto dire che la croce gemmata dall'età costantiniana in poi, è spesso legata alla sfera liturgica. In molti casi in cui la rappresentazione di questo simbolo è sicuramente interpretabile come espressione di fede, la croce soprattutto gemmata è rappresentata in cicli pittorici, negli apparati musivi degli edifici di culto o in croci di altari. Rappresentazioni queste tutte attribuibili ad una committenza che potremmo definire – utilizzando un linguaggio da classicista – “committenza pubblica” o “ufficiale”.

Spostando l'attenzione sulla produzione ceramica e prendendo in considerazione anche la frequenza della rappresentazione del più antico simbolo del monogramma, sembra sia possibile distinguere un momento più antico in cui si rappresenta di preferenza il monogramma semplice o riempito da gemme stilizzate in forma di puntini, ed uno successivo in cui il monogramma e poi la croce si arricchisce di decorazioni più realistiche a cerchi e lo-

²¹ Fondamentale a questo punto risulta la raccolta dei dati. Nel database sono stati censiti tutti gli esemplari di croci che compaiono nei volumi del *Corpus* della Scultura Altomedievale, in quelli del *Corpus* della Scultura Paleocristiana di Ravenna, nel volume dell'Hayes (HAYES 1972), nel volume dell'Atlante delle forme ceramiche dell'Enciclopedia dell'Arte Antica (s. v. *Ceramica Africana*), nel volume “Roma dall'antichità al Medioevo. Archeologia e Storia” (ARENA *et alii* 2001), nel volume “Gemme. Dalla corte imperiale alla corte celeste” (SENA CHIESA, BUCCELLATI, MARCHI 2002), nel volume del *Corpus* della scultura ad incrostazione di mastiche nella penisola italiana (CODEN 2006); le croci che compaiono in CAMPONE 2009; CROSETTO 1998; DUCCI 2013; DUCCI 2014; FIOCCHI NICOLAI 1988; FIOCCHI NICOLAI 2009; FREED 2009; GANDOLFI 1981; GLUŠČEVIĆ 1998; PIEROBON-BENOIT 2000; PIEROBON-BENOIT 2007; RAIMO 2005; RIGOIR 1981; TOMASSETTI 2004; WEBER 2007. Certamente il campione non è da considerarsi completo, ma si ritiene che con i quasi 500 pezzi censiti, questo sia sufficientemente ampio per costituire oggetto di ragionamento.

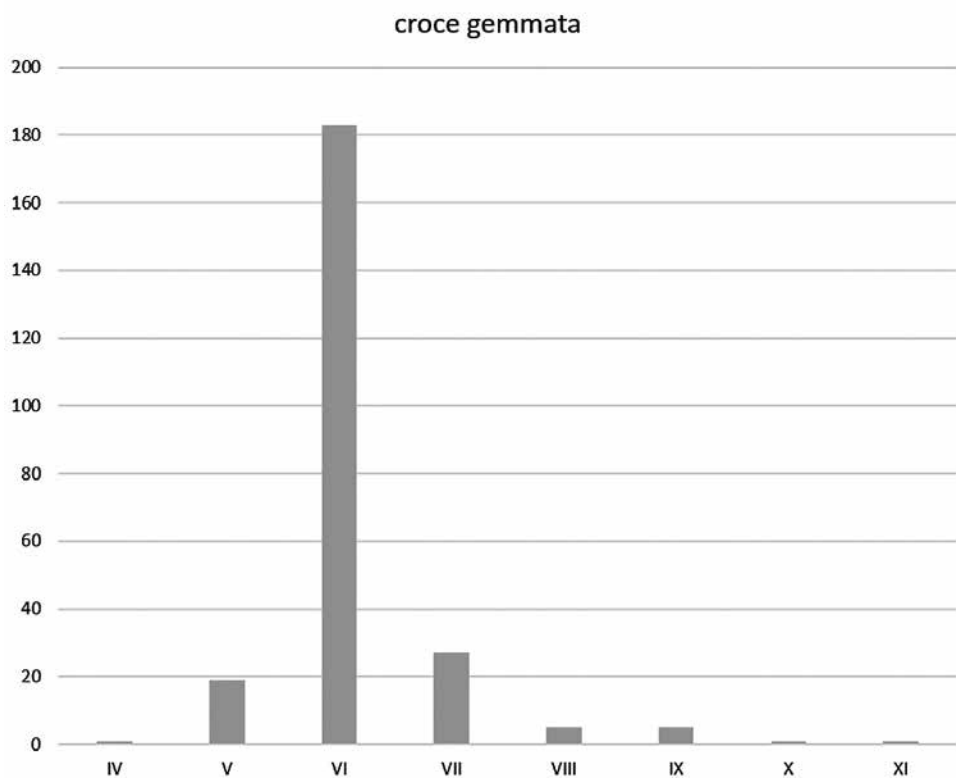


Fig. 4 - Frequenza del motivo della croce gemmata tra IV e XII secolo.

sanghe (fig. 5). Gradualmente il simbolo vero e proprio della croce gemmata soppianta le croci monogrammatiche, fenomeno questo piuttosto ben leggibile nelle produzioni ceramiche di sigillata²². È appena il caso di sottolineare come a partire dalla fine del VI secolo il simbolo della croce scompaia dalla decorazione delle forme ceramiche. Ci si potrebbe allora domandare se ci fosse una sorta di committenza “ufficiale” anche per questi prodotti particolari in ceramica. In altre parole: possiamo immaginare un committente che cercava tra i prodotti delle officine africane proprio quegli esemplari decorati all’inizio con la croce monogrammatica e poi con la croce gemmata? O an-

²² POLETTI ECCLESIA 2002.

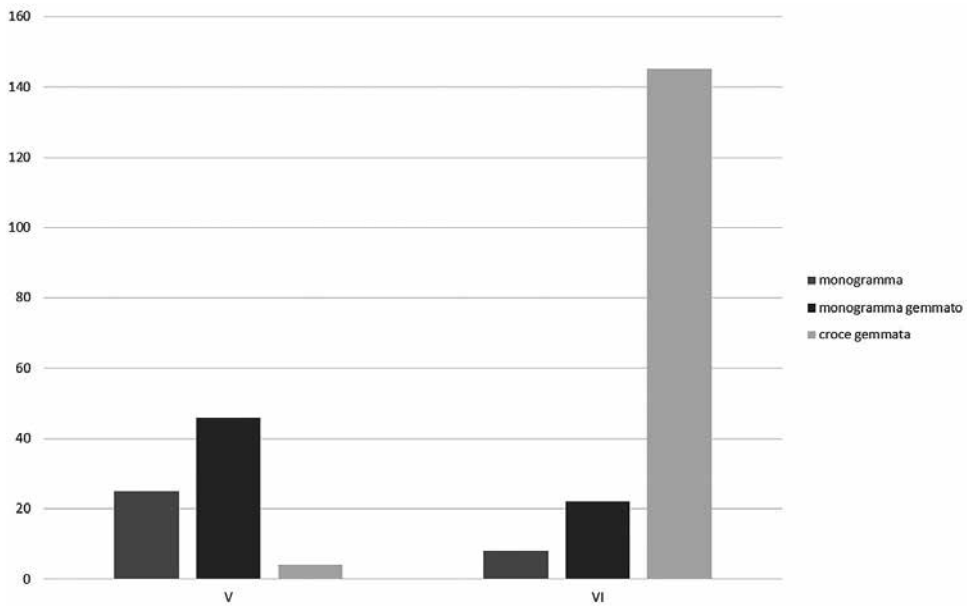


Fig. 5 - Frequenza dei monogrammi, monogrammi gemmati e croci gemmate su supporto ceramica.

che, è possibile che questi pezzi fossero prodotti per un mercato specifico? Parlando in termini ceramologici queste forme di *ARS ware* sono infatti conosciute anche con altre decorazioni e nella versione liscia o non decorata.

Se proviamo invece a prendere in considerazione la frequenza delle sole testimonianze di croci gemmate nella scultura è molto evidente come queste siano maggiormente rappresentate tra V e VII secolo²³ con una riduzione piuttosto importante nell'VIII secolo e solo una leggera ripresa nel IX quando poi non vengono più rappresentate, almeno nell'iconografia classica (fig. 6). Bisogna notare comunque che già le lastre del VII secolo non mostrano

²³ Per citare solo qualche esempio ricordiamo l'altare a cippo nella chiesa di S. Giovanni Evangelista (SOTIRA 2014), il sarcofago del vescovo Ecclesio o quello detto di S. Barbaziano, la lastra da Egnatia, la lastra di S. Giulio d'Orta (MARENSI 2002, fig. 4), il rilievo dalla cripta del Duomo di Nola (CAMPONE 2009, fig. 1).

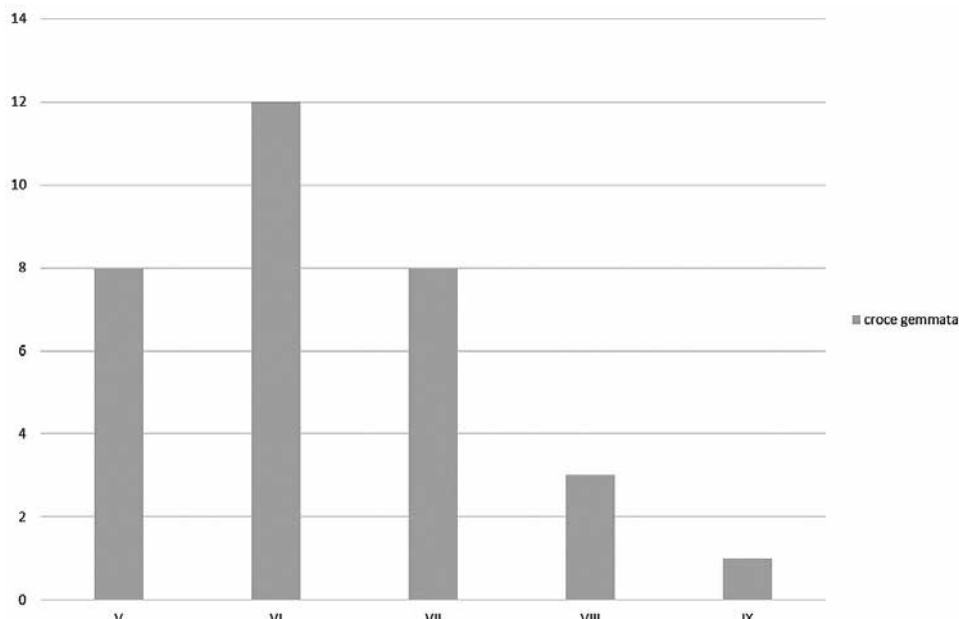


Fig. 6 - Frequenza del motivo della croce gemmata in scultura tra IV e XII secolo.

una resa si potrebbe dire “canonica” dell’iconografia della croce gemmata²⁴. Tra VIII e IX secolo invece appare preponderante la frequenza delle croci decorate ad intreccio²⁵. Alla luce di questo ci si può chiedere se possa essere retrodatato il frammento di S. Maria *ad Vico Novo*. Purtroppo le condizioni del rinvenimento non permettono una collocazione cronologica puntuale utilizzando rapporti stratigrafici: il pezzo è stato infatti rinvenuto nel riempimento di un grande scasso effettuato in tempi recenti nell’area limitrofa alla

²⁴ La lastra da Monza (MARENSI 2002, fig. 9), la lastra della cattedrale di Vicenza, la lastra da Ss. Giovanni e Reparata a Lucca (DUCCI 2014, fig. 10).

²⁵ Innumerevoli sono le croci decorate ad intreccio che si datano in questi secoli. In Sabina si ricordano gli unici due esempi dalla cattedrale di S. Maria *in Vescovio*: una lastra oggi al palazzo vescovile di Poggio Mirteto (BETTI 2005, n. 115) ed un frammento nella cattedrale (BETTI 2005, n. 191). Tra le rappresentazioni più tarde delle croci gemmate ricordiamo il pluteo da S. Salvatore a Brescia (MARENSI 2002, fig. 3), il pluteo con croce al Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca (DUCCI 2014, fig. 13) ed ovviamente l’altare del duca Rachis a Cividale.

chiesa, quindi sostanzialmente privo di contesto se non quello topografico. Come già ricordato il pezzo si distingue dal resto dei frammenti superstiti per il materiale – questo frammento è in marmo, tutti gli altri sono in calcare locale – ma già a prima vista sembra possa distinguersi anche per il rilievo più morbido e per l'aspetto generale del disegno assai meno chiaroscurato. Il tema rappresentato, la mancanza di elementi ad intreccio e il rilievo schiacciato possono forse essere indizi per datare il pezzo nell'ambito dell'VII secolo.

La funzione liturgica è facilmente leggibile nel frammento di marmo decorato con croce gemmata; non altrettanto chiaramente circoscrivibile, nonostante le suggestioni fin qui proposte, è la destinazione d'uso del piatto in *ARS ware* decorato con croce monogrammata. Se c'è abbondante testimonianza dalle fonti dell'uso di suppellettili preziose nelle funzioni liturgiche, tuttavia è legittimo interrogarsi se quest'uso fosse così capillarmente diffuso e se interessasse anche i più piccoli edifici religiosi oppure solamente le chiese delle più importanti città e i grandi luoghi di culto²⁶. Qualche indizio in tal senso potrebbe essere suggerito dall'analisi comparata dei rinvenimenti di vasellame d'uso comune con simboli cristiani impressi, con i dati relativi al contesto di rinvenimento e con la tipologia del motivo rappresentato. Non è possibile, in questa fase dello studio, giungere a conclusioni certe mancando un censimento sufficientemente ampio di questo tipo di dati sul quale basare interpretazioni più fondate²⁷. Particolare interesse in questa raccolta riveste il frammento in *ARS ware* con croce gemmata rinvenuto negli scavi inglesi

²⁶ PIEROBON-BENOIT 2007, p. 335, nt. 104. Confrontando diversi inventari di oggetti nelle chiese è chiaramente visibile la differenza di “rango” tra gli edifici che traspare soprattutto attraverso le lunghe liste di oggetti liturgici donati alle varie chiese, oggetti diversi non solo per quantità ma anche per materia. CASEAU 2007.

²⁷ Non sono molti i frammenti di piatti con croce monogrammata provenienti da contesti sacri, ma si può ricordare a titolo di esempio un frammento di piatto proveniente dalla cappella di S. Lorenzo di *Pélissanne, Bouches-du-Rhône* oggi al Museo di *Pélissanne* (RIGOR 1981, n. 3382, p. 179), un frammento proveniente dalla terra di un cimitero merovigio a *Neuvicq-Montguyon, Charente-Maritime* oggi al Museo della società archeologica e storica *de la Charente à Angoulême* (RIGOR 1981, n. 2293, p. 180), un frammento di piatto dagli scavi della sagrestia della cattedrale di Nin, un'altra coppa frammentaria proveniente dagli scavi del convento di S. Giovanni a Zadar (rispettivamente GLUŠČEVIĆ 1998, pp. 338, 341), un frammento di piatto con croce gemmata rinvenuto negli scavi dell'Abbazia di Farfa (WHITEHOUSE 1983).

dell'Abbazia di Farfa degli anni '80 del Novecento²⁸. Sembra particolarmente significativo in quanto proveniente da area sabina, da un contesto legato al sacro e soprattutto in considerazione degli stretti legami tra la potente abbazia farfense e il territorio di Vico Novo. Fermo restando che la simbologia cristiana da sola non chiarisce l'uso del vasellame, è tuttavia certa l'esistenza di forme e decorazioni simili tra oggetti di argenteria e quelli di ceramica²⁹.

Dagli esempi di monogrammi o croci gemmate sino ad ora censiti, sembra possibile però dire che questo simbolo è con frequenza legato ad ambiti liturgici. Quindi, pesando in questa interpretazione il contesto di rinvenimento, è possibile ipotizzare che il piatto in questione sia stato scelto per uso liturgico proprio per la sua decorazione che, con il suo simbolo posto al centro del fondo, lo collocava in una categoria di significato precisa³⁰.

Se la proposta di identificare il piatto con una patena d'uso liturgico cadesse nel vero, allora entrambi i frammenti si possono interpretare come una importante testimonianza archeologica, materiale, delle più antiche fasi di vita della chiesa di S. Maria *ad Vico Novo*, conosciuta localmente come Madonna dei Colori.

La chiesa, in proprietà privata, si trova oggi allo stato di rudere in un campo di ulivi coltivato, e, se pur sottoposta a vincolo³¹, è oggetto di continui danneggiamenti (fig. 7). L'area antistante l'edificio di culto è stata parzialmente scavata nelle campagne del 1999 e del 2000, compatibilmente con i limiti di scavo imposti dalle piante³².

²⁸ WHITEHOUSE 1983.

²⁹ Non si vuole qui entrare nella spinosa questione del rapporto tra ceramica ed argenteria che pure non è di semplice imitazione: seppure i richiami sono evidenti sia nella forma che nella decorazione, mai un vaso in sigillata africana potrà confondersi con uno d'argento.

³⁰ Problema complesso è quello dell'interpretazione dei motivi, dato che molti dei simboli paleocristiani si ricollegano a simboli estranei al cristianesimo. Questo senso di continuità culturale e visiva, come noto, ha probabilmente radici nella voluta coesistenza di elementi pagani e cristiani che leggiamo nell'operato di Costantino, che per primo affianca alle forme tradizionali un contenuto cristiano (CALCANI 2013). Come giustamente è già stato sottolineato, è facile notare i molti casi di "trapasso dei motivi antichi pagani nell'arte paleocristiana (...) dove ottengono una giustificazione ideologica e vengono inseriti nel simbolismo cristiano" JARAK 1988, p. 67.

³¹ Area sottoposta a vincolo con DM 9/10/1999.

³² ALVINO, LEZZI 2007, da ultimo BAZZUCCHI 2007.

Le più antiche porzioni dell'edificio che si conservano sono alcune parti di muratura nella zona dell'abside, riconoscibili nella bella opera listata con la caratteristica alternanza tra due filari di laterizio e un filare in conci di pietra calcarea, spesso *cubilia* di riutilizzo (fig. 8), già datate al VI-VII sec.³³ Ma dai dati archeologici è possibile che la chiesa esistesse già un secolo prima: gli scavi hanno infatti portato alla luce un certo numero di sepolture in cassa di laterizio, con un corredo che permette la datazione tra la fine del IV e la prima metà del V sec.³⁴ (fig. 9). Alcuni tagli regolari nel pavimento dello stesso ambiente, interpretabili come ulteriori sepolture, suggeriscono l'esistenza di un'area sepolcrale più vasta, verosimilmente da mettere in relazione all'edificio di culto già esistente³⁵.

La datazione così antica permette di inserire la chiesa nell'ambito di quelle fondazioni legate alla cristianizzazione delle popolazioni rurali, legate forse al fenomeno della presenza di monaci orientali in Italia centrale tra IV-V e fino al VII secolo. A questo fenomeno, ancora poco studiato, potrebbe ricollegarsi la figura storica di S. Lorenzo Siro³⁶, tradizionalmente indicato come fondatore dell'Abbazia di Farfa³⁷.

Nel IX secolo la chiesa è registrata tra le *curtes* che la principessa Anselperga dona al monastero di Farfa³⁸. In questa fase dobbiamo immaginare una progettazione del complesso ampia ed articolata suggerita in special modo dalla quantità dei frammenti scultorei che, per numero e dimensioni, indicano la necessità di spazi maggiori rispetto a quelli attuali.

Poco dopo il Mille, in un periodo compreso tra X e XI secolo una serie di interventi edilizi lasciano alla chiesa grossomodo l'aspetto attuale³⁹. Le strutture sono sostanzialmente quelle dei due muri perimetrali attuali in prosecuzione dell'abside, realizzati con conci di calcare di piccole e me-

³³ BAZZUCCHI 2007.

³⁴ LEZZI c.s.

³⁵ ALVINO, LEZZI 2007, pp.12-15.

³⁶ BETTI 2015, pp. 29-30.

³⁷ Sulla cristianizzazione della Sabina BETTI 2015 e D'ALESSANDRO 2011. L'intitolazione alla Vergine potrebbe essere un ulteriore indizio delle antiche origini di questo edificio di culto.

³⁸ R.F. II doc. 270.

³⁹ BAZZUCCHI 2007, p. 89.



Fig. 7 - Scandriglia (RI). Chiesa di S. Maria *de Vico Novo*.



Fig. 8 - Scandriglia (RI). Chiesa di S. Maria *de Vico Novo*. Particolare della muratura interna dell'abside.



Fig. 9 - Scandriglia (RI). Chiesa di S. Maria *de Vico Novo*. Sepolture in cassa di laterizi nei pressi della chiesa individuate e scavate nel 2000.



Fig. 10 - Scandriglia (RI). Chiesa di S. Maria *de Vico Novo*. Alcuni dei frammenti della decorazione scultorea in calcare.

die dimensioni e materiali di riutilizzo. In quest'epoca nella parte antistante della chiesa un grande ambiente forse scoperto e non intonacato accoglieva i devoti e permetteva una piacevole attesa della liturgia su un gradino rialzato godendo della “memoria dell'antico” con i frammenti murati della vecchia decorazione del recinto presbiteriale (fig. 10).

L'ultima fase è quella in cui viene ricostruita la copertura del catino absidale con il restringimento del suo spazio interno e il rivestimento del muro esterno, e in cui vengono eseguiti degli interventi di restauro sulle pareti laterali della chiesa. Un buon confronto con le murature della cd. Chiesa Nuova di Farfa sul Monte S. Martino, offrono una cronologia tra XI e XII secolo⁴⁰.

Dal censimento effettuato sembra piuttosto ben definita l'iconografia della croce gemmata in tutte le sue rappresentazioni in special modo quando questa è legata ad ambito liturgico. Diviene quindi particolarmente signi-

⁴⁰ BAZZUCCHI 2007, p. 88.

ficativa la scelta iconografica di questo simbolo per interpretare l'originaria funzione del piatto in *ARS ware* che possiamo immaginare come parte dell'arredo liturgico della chiesa tra fine V e inizi VI secolo. All'arredo scultoreo, che è certamente da considerarsi parte integrante dell'arredo liturgico, è attribuibile il frammento di lastra d'altare con croce gemmata che si propone datare nel corso del VII secolo. Questo è da immaginarsi collocato nell'area presbiteriale-absidale, costituendo il punto focale dello spazio.

In conclusione, se pure dalle fonti storiche questa chiesa non può essere datata prima del 829, dai dati archeologici sembra invece si possa far risalire ad epoca paleocristiana.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. 1981 = AA. VV., s. v. *Ceramica Africana*, in *Atlante delle Forme Ceramiche*, 1, *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma 1981, pp. 11-183.
- AIMONE 2015 = M. AIMONE, *Il tesoro di Canoscio*, Roma 2015.
- ALVINO 2000 = G. ALVINO (ed.), *Scandriglia Sconosciuta. Le testimonianze archeologiche*, Roma 2000.
- ALVINO 2003 = G. ALVINO (ed.), *Frammenti di storia. Nuove testimonianze dalla villa dei Bruttii Praesentes*, Roma 2003.
- ALVINO 2006 = G. ALVINO (ed.), *Dall'idea alla realtà. I Sabini e il loro museo. Gli scavi archeologici e i reperti di Monte Calvo. Catalogo della mostra (Rieti, Museo Civico - Sezione Archeologica, 22 dicembre 2006 - 21 gennaio 2007)*, Roma 2006.
- ALVINO, LEZZI 2007 = G. ALVINO, F. LEZZI, *La via Salaria: continuità insediativa nell'occupazione del territorio dall'età romana al tardo antico*, in *La Salaria in età tardoantica e altomedievale. Atti del Convegno (Rieti-Cascia-Norcia-Ascoli Piceno, 28-30 settembre 2001)*, Roma 2007, pp. 11-28.
- ARENA *et alii* 2001 = M. S. ARENA *et alii* (edd.), *Roma. Dall'antichità al Medioevo. Archeologia e Storia*, Roma 2001.
- BARATTE 1989 = F. BARATTE, *Un graffite découvert sur une coupe en argent de Val-donne (Bouches-du-Rhône) conservée au Musée du Louvre*, in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1989, pp. 183-188.
- BAZZUCCHI 2005 = G. BAZZUCCHI, *Scandriglia, Ponticelli, loc. Madonna dei Colori, S. Maria de Vico Novo*, in F. BETTI (ed.), *Corpus della Scultura Altomedievale*, 17, Spoleto 2005, pp. 192-214.
- BAZZUCCHI 2007 = G. BAZZUCCHI, *S. Maria de Vico Novo (Scandriglia): un esempio di trasformazione del territorio*, in *Lazio e Sabina* 4, 2007, pp. 83-90.
- BEGHELLI, PINAR GIL 2013 = M. BEGHELLI, J. PINAR GIL, *Corredo e arredo liturgico nelle chiese tra fine VIII e inizio IX secolo. Suppellettili antiche e moderne, locali e importate tra archeologia, fonti scritte e fonti iconografiche*, in *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 60, 2013, pp. 696-762.
- BETTI 2005 = F. BETTI, *La diocesi di Sabina, Corpus della Scultura Altomedievale*, 17, Spoleto 2005.
- BETTI 2015 = F. BETTI, *Farfa nell'Alto Medioevo fra storia, arte e archeologia*, in I. DEL FRATE (ed.), *Spazi della Pregheiera, Spazi della Bellezza. Il Complesso Abbaziale di Santa Maria di Farfa*, Roma 2015, pp. 29-45.

- BRACONI 2016 = M. BRACONI, *Il mosaico del catino absidale di S. Pudenziana. La storia, i restauri, le interpretazioni*, Todi 2016.
- BRANCIANI, MANCINELLI 1993 = L. BRANCIANI, M. L. MANCINELLI, *S. Maria de Viconovo: un esempio di continuità insediativa*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 116, 1993, pp. 5-52.
- BRUSINI 2000 = S. BRUSINI, *La decorazione scultorea della villa romana di Monte Calvo*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* 55, 2000.
- CALCANI 2013 = G. CALCANI, *Dalla pratica augurale alla simbologia della nuova fede: contributo alla storia iconografica del chrismòn*, in F. BISCONTI, M. BRACONI (edd.), *Incisioni figurate della Tarda Antichità. Atti del Convegno (Roma, Palazzo Massimo, 22-23 marzo 2012)*, Città del Vaticano 2013, pp. 343-365.
- CAMPONE 2009 = M. C. CAMPONE, *L'alfa e l'omega: contaminazioni tra Oriente e Occidente. La croce gemmata nel succorpo della cattedrale di Nola*, in *Studi sull'Oriente Cristiano* 13, 2009, pp. 33-48.
- CASEAU 2007 = B. CASEAU, *Objects in Churches: The Testimony of Inventories*, in L. LAVAN, E. SWIFT, T. PUTZEYS (edd.), *Objects in Context, Objects in Use. Material Spatiality in Late Antiquity*, Leiden-Boston 2007, pp. 551-579.
- CODEN 2006 = F. CODEN, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova 2006.
- CROSETTO 1998 = A. CROSETTO, *Croci e intrecci: la scultura altomedievale*, in L. MERCANDO, E. MICHELETTO (edd.), *Archeologia in Piemonte*, 3, *Il Medioevo*, Torino 1998, pp. 309-323.
- D'ALESSANDRO 2011 = L. D'ALESSANDRO, *La cristianizzazione della Sabina Tiberina sulla base delle testimonianze archeologiche: l'esempio dell'ager foronovanus*, in *Lazio e Sabina* 7, 2011, pp. 165-175.
- DUCCI 2013 = A. DUCCI, *Dal tardoantico alle soglie del Mille. Il cammino delle arti nell'alto medioevo toscano*, in M. COLLARETA (ed.), *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, Firenze 2013, pp. 35-67.
- DUCCI 2014 = A. DUCCI, *La scultura altomedievale: una storia lunga cinque secoli*, in C. BOZZOLI, M.T. FILIERI (edd.), *Scoperta armonia. Arte Medievale a Lucca*, Lucca 2014, pp. 61-87.
- FIOCCHI NICOLAI 1988 = V. FIOCCHI NICOLAI, *Cimiteri paleocristiani del Lazio*, 1, *Etruria meridionale*, Città del Vaticano 1988.
- FIOCCHI NICOLAI 2009 = FIOCCHI NICOLAI, *Cimiteri paleocristiani del Lazio*, 2, *Sabina*, Città del Vaticano 2009.
- FIOCCHI NICOLAI 2012 = V. FIOCCHI NICOLAI, *Una nuova iscrizione altomedievale dalla chiesa di S. Maria in Vico Novo (Scandriglia, Rieti)*, in *Lazio e Sabina* 8, 2012, pp. 187-197.

- FREED 2009 = J. FREED, *Pottery report. A Cemetery of Vandalic Date at Carthage*, in *Journal of Roman Studies*, 2009, pp. 105-126.
- GANDOLFI 1981 = D. GANDOLFI, *Terra sigillata chiara D proveniente dagli scavi di Albintimilium*, in *Rivista di Studi Liguri* 47, 1981, pp. 53-149.
- GIORGI, BALZANI 1879-1914 = R. F. I. GIORGI, U. BALZANI (edd.), *Il Regesto di Farfa compilato da Gregorio di Catino*, 1-4, Roma 1879-1914.
- GLUŠČEVIĆ 1998 = S. GLUŠČEVIĆ, *Simboli paleocristiani sugli oggetti in ceramica dalla Liburnia*, in *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae (Split-Porec, 25 settembre - 1 ottobre 1994)*, 3, Città del Vaticano 1998, pp. 329-348.
- HAYES 1972 = J. W. HAYES, *Late Roman Pottery*, London 1972.
- JARAK 1988 = M. JARAK, *Napomene uz problem porijekla ranokršćanskog simbolizma*, in *Vjesnik Arheološkog Muzeja u Zagrebu* 3, 21, 1988, pp. 67-78.
- LEZZI c. s. = F. LEZZI, *Sepulture tardoantiche ed altomedievali dalla villa dei Bruttii Praesentes presso S. Maria de Vico Novo. (Scandriglia - Rieti)*, in P. DE VINGO, Y. MARANO, J. PINAR GIL (edd.), *Sepulture di prestigio nel bacino del Mediterraneo (IV-IX secolo). Definizione, immagini, utilizzo. Atti del Convegno (Pella, 28-30 giugno 2017)*, c. s.
- MACKENSEN 1993 = M. MACKENSEN, *Die spätantiken Sigillata – und Lampentöpfer-eien von El Mabrine (Nordtunisien)*, in *Studien zur nordafrikanischen Feinkeramik des 4. bis 7. Jahrhunderts*, Monaco 1993.
- MACKENSEN 1998 = M. MACKENSEN, *Centres of African Red Slip Ware Production in Tunisia from the Late 5th to the 7th century*, in L. SAGUI (ed.), *La ceramica in Italia VI-VII sec.*, Firenze 1998, pp. 23-39.
- MARENSI 2002 = A. MARENSI, *L'iconografia della croce gemmata: una rassegna di esempi tardoantichi ed altomedievali*, in G. SENA CHIESA, G. BUCCELLATO, A. MARCHI (edd.), *Gemme. Dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 99-110.
- PAVOLINI, TORTORELLA 1997 = C. PAVOLINI, S. TORTORELLA, *Le officine di El Mabrine, il libro di Makensen e lo stato attuale della ricerca sui centri di produzione della ceramica africana*, in *Archeologia Classica* 49, 1997, pp. 247-274.
- PIEROBON-BENOIT 2000 = R. PIEROBON-BENOIT, *La croce su oggetti di uso quotidiano*, in B. ULIANICH (ed.), *La croce. Dalle origini agli inizi del XVI. Catalogo della mostra (Castelnuovo, 25 marzo – 14 maggio 2000)*, Napoli 2000, pp. 55-70.
- PIEROBON-BENOIT 2007 = R. PIEROBON-BENOIT, *La croce come elemento decorativo o simbolo cristiano negli oggetti di uso comune in Oriente (secc. I-VIII)*, in U. PARENTE, B. ULIANICH (edd.), *La croce. Iconografia e interpretazione: secoli I-inizio XVI. Atti*

- del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999)*, Napoli 2007, pp. 307-374.
- POLETTI ECCLESIA 2002 = E. POLETTI ECCLESIA, *Simboli quotidiani: le croci gemmate sull'instrumentum domesticum*, in G. SENA CHIESA, G. BUCCELLATO, A. MARCHI (edd.), *Gemme. Dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 119-122.
- RAIMO 2005 = P. RAIMO, *La ricomposizione di una croce gemmata monumentale a fresco di IX secolo da San Vincenzo al Volturno*, in F. MARAZZI, S. GAI (edd.), *Il cammino di Carlo Magno*, Napoli 2005, pp. 239-263.
- RIGOIR 1981 = V. RIGOIR, *Chrismon et croix sur les dérivées des sigillées paléochrétiennes*, in *Rivista di Studi Liguri* 47, 1981, pp. 162-188.
- SENA CHIESA, BUCCELLATI, MARCHI 2002 = G. SENA CHIESA, G. BUCCELLATI, A. MARCHI (edd.), *Gemme. Dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002.
- SOTIRA 2014 = L. SOTIRA, *Altari e suppellettile liturgica di Ravenna e del suo territorio tra V e VIII secolo*, lezione seminariale tenuta il 4 febbraio 2014 presso la Scuola di Teologia della Diocesi di Cesena-Sarsina.
- TOMASSETTI 2004 = A. TOMASSETTI, *Sora – loc. S. Giuliano – Piazza Cav. Annunziata. Una villa tardoantica e una necropoli altomedievale*, in *The Journal of Fasti Online*, 2004.
- WEBER 2007 = M. WEBER, *Late Roman Pottery from the Khnum Temple Precinct on Elephantine Island*, in *Report on the 36th Season of Excavation and Restoration on the Island of Elephantine*, 2007, pp. 23-26.
- WITEHOUSE 1983 = D. WITEHOUSE, *Farfa. L'abbazia medievale attraverso gli scavi archeologici*, in *Museo di Farfa nella Sabina*, Farfa 1983, pp. 17-29.

PARTE IV

MATERIALI PREZIOSI:
AVORI, GEMME E VETRI

AVORI, GEMME E VETRI DELL'ULTIMA ANTICHITÀ:

L'irradiazione delle arti

FABRIZIO BISCONTI

L'aulica enfasi celebrativa dei Costantinidi, che si consuma, a livello fondativo, ma anche evocativo, tra Roma e la nuova Roma, trova nella produzione sontuaria una manifestazione preziosa, stracolma di sottili intenzioni politiche, ridotte in simboli, più o meno giudicabili, o esplosa nei monumenti, invece, patenti, eclatanti ed ambiziosi¹.

È per questo che la nostra indagine, che, in verità, si propone come il gioco di una estenuante meditazione iconografica, quasi una snervante “partita a scacchi”, che guarda al tempo della tarda antichità come ad una “mezza stagione”, stretta tra la civiltà classica e l’evo medio, come ad una “zona franca”, percorsa da snodi e cortocircuiti figurativi, che formano una vera e propria nebulosa di immagini da decodificare e da guardare nelle relazioni e nelle interazioni tra le tipologie artistiche, senza cadere nel “tranello” delle analogie accidentali e cercando, con mille cautele, i rapporti, più o meno evidenti, tra prototipo e riproduzione, tra invenzione e duplicazione, tra lancio ed approdo²; è per questo – si diceva – che il nostro *pamphlet* può prendere avvio dalle due tronfie matrone, che personificano nel dittico di Vienna, oscillante,

¹ BISCONTI 2016.

² BISCONTI 2006a.

per cronologia, tra il V e il VI secolo, le due metropoli-simbolo dell'ecumene tardoantico, già disegnato dai Costantinidi³ (fig. 1).

Nella galassia dei centri del potere e delle sedi imperiali, guardati anche nella retrospettiva, Roma e Costantinopoli, pur rappresentando la storia e l'adesso, si materializzano iconograficamente come due floride dame allo specchio, eppure dovrebbero brillare come punti-luce diversamente intensi, l'uno opaco e l'altro accecante, come una stella nova. Ma le intricate cose della politica vogliono che i piatti della bilancia si fermino allo stesso livello: Roma ha l'elmo, Costantinopoli la corona turrata. Roma tiene, con la sinistra velata, un globo su cui si posa una vittoria alata con un ramo di palma ed una corona d'alloro, mentre, con la destra, impugna uno scettro sottile; Costantinopoli mostra una fiaccola e una cornucopia, mentre su una sua spalla si arrampica un erote.

Le personificazioni delle due città vengono da lontano e trovano la memoria più fresca nelle due delle quattro statuette⁴, che rappresentano, rispettivamente ed appunto, Roma, Costantinopoli, Antiochia ed Alessandria (fig. 2), in argento dorato, rinvenute alla fine del '700 all'Esquilino, assieme a piatti, brocche, cucchiai, finimenti di mobilio e due grandi cofanetti, dei quali è celebre il *beauty case* di *Proiecta*, presumibilmente la nobile donna ricordata da Damaso in un solenne epigramma⁵. Rispetto agli avori viennesi, le statuette romane, ora al British Museum, propongono un'armonia ed un'impostazione memore di un'arte lieve, che rimanda a quell'ellenismo perenne – come lo definì, in maniera fulminante, il Kitzinger⁶ – che non rinuncia però all'armamentario allegorico: l'elmo, la patera, la cornucopia, i frutti, le spighe di grano. E, per questo, il fenomeno personificativo, corretto e aggiornato, parla una lingua nota e remota, che ricorda i rilievi dei sarcofagi romani dell'Annona⁷ e di Balbino⁸, già nel III secolo, e ricade, con un salto mortale

³ LAUNBERGER 2005, pp. 252-254.

⁴ PAINTER 2000a.

⁵ SHELTON 1981.

⁶ KITZINGER 1989.

⁷ SAPELLI 1998a, p. 38.

⁸ GÜTSCHOW 1934-1938, pp. 77-105; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 101-102, 256-257.



Fig. 1 - Vienna. Kunsthistorisches Museum. Dittico di Roma e Costantinopoli (da DONATI, GENTILI 2005).



Fig. 2a-d – Londra. British Museum. Tesoro dell’Esquilino. Statuette raffiguranti le personificazioni delle città di Alessandria (a); Antiochia (b); Costantinopoli (c); Roma (d) (da SHELTON 1981).

in avanti, nei bordi delle mense costantinopolitane di età teodosiana, in forma di gelidi busti⁹.

Ma le statuette, che appartengono al corredo di nozze dei *Turcii* e, segnatamente, a *Secundus* e a *Proiecta*, sposi tra il 379 e il 383, ci parlano di una committenza ben definita, che detiene un potere, legittimato da senatori ed imperatori, i quali permettono a questa e ad altre famiglie della nuova aristocrazia, che ricopre cariche alte – nella specie della questura, della pretura e persino del consolato – di attingere all'immaginario figurativo del più alto cerimoniale di corte.

Questo stato dei fatti ci riconduce all'esordio dei nostri ragionamenti, nella prima metà del IV secolo, in piena età costantiniana. Ci viene in aiuto un grande piatto vitreo, proveniente da una catacomba imprecisata ed ora ai Musei Vaticani¹⁰ (fig. 3). Il fondo del recipiente, decorato in foglia d'oro, propone una singolare micrografia che vede una donna, abbigliata con un sontuoso abito lungo a bande rosse e fermato da una pesante collana, mentre si inginocchia per donare un oggetto imprecisato a due dame intronizzate. Le due matrone, che paiono altrettante divinità, propongono un solenne "faccia a faccia", sostenendo globi azzurri e dorati e si appoggiano ad esili scettri astati, indossando abiti sontuosi, pesanti collane e mostrando complesse acconciature.

Tutto fa pensare, ancora una volta, a Roma e a Costantinopoli. L'iscrizione augurale *animal dulcis pie z(eses)*, cristianizza il manufatto e crea anche un po' di confusione, che può essere spiegata, non solo e non tanto, con l'interazione delle arti, ma anche e soprattutto con la sovrapposizione del *pantheon*



Fig. 3 - Città del Vaticano. Musei Vaticani. Vetro dorato con le personificazioni di Roma e Costantinopoli (da DONATI, GENTILI 2005).

⁹ DRESKEN-WEILAND 1991.

¹⁰ UTRO 2005.

romano, seppure rinnovato e aggiornato, all'immaginario cristiano di nuova gestazione.

La defunta di alto rango, seppure sepolta in una catacomba cristiana ed avendo adottato una formula augurale tutta cristiana, rende omaggio a Roma e a Costantinopoli, pur di esprimere in figura il manifesto politico costantiniano, che affida simultaneamente uguale dignità alla vecchia e alla nuova capitale.

La mescolanza delle idee politiche e degli assunti religiosi, che scomodano i miti della memoria e le personificazioni delle grandi metropoli del tempo costantiniano fa il giro del mondo, tanto che nella copertura bronzea di un cofanetto di Pécs, ora al Museo Nazionale di Budapest¹¹ (fig. 4), proprio del primo segmento del IV secolo, si associano i vecchi miti di Giove e Antiope e di Leda con il cigno alle personificazioni di Cartagine, Costantinopoli, Roma e Siscia, questa volta ben riconoscibili per le iscrizioni che definiscono altrettante matrone intronizzate.

Occorre ora fermarsi, per un attimo, per tornare al vetro dei Musei Vaticani, per svolgere appieno il tema di queste giornate. La donna che venera le due città assume lo stesso atteggiamento della *proskinesis* dei defunti che venerano il Cristo teofanico, della *maiestas* e della *traditio legis*, nei sarcofagi di maturo IV secolo¹². E questi defunti – spesso moglie e marito – si fanno piccoli piccoli, dinanzi alla figura ieratica del Cristo. Insomma, da una parte la coppia dei coniugi trova il coraggio di guadagnare una postazione privilegiata, nel *parterre* delle immagini di un nuovo manifesto politico e religioso, tanto da sfiorare la *sancta imago* del divino, dall'altra cerca di dissimulare questo loro gesto sfacciato, sintomo evidente di una smisurata autostima, giocando la carta della gerarchia delle proporzioni, sottodimensionando le loro figure, proponendosi come presenze minime, ma evidenti¹³.

E torniamo, di contro, anche a riconsiderare la maggiorazione dei volumi delle due città, un fenomeno che – come abbiamo visto – viene lanciato sino alle soglie della civiltà bizantina. Anche questa particolarità ci riconduce a Roma, dove, nel 1655, in un'area prospiciente il battistero lateranense, si rin-

¹¹ SZÁBÓ 2005, p. 255.

¹² BISCONTI 2007.

¹³ BISCONTI 2012.



Fig. 4 - Budapest. Museo Nazionale. Cofanetto di Pécs (da DONATI, GENTILI 2005).

venne un affresco, che riproduce una florida matrona intronizzata, conosciuta come “Dea Barberini”, per aver stazionato a Palazzo Barberini, prima di approdare a Palazzo Massimo alle Terme¹⁴.

L'affresco, ora ridotto a pannello, ampiamente integrato ad olio nel XVII secolo, ci mostra – come si diceva – una monumentale effigie femminile assisa su un trono, con un frontale atteggiamento sprezzante, quasi provocatorio, enfiata come un pallone gonfiato, vestita di tunica candida e *colobium* dorato, clavato da strisce decorate in porpora e oro, mentre dalle spalle scende un manto, ancora del colore prezioso della porpora. Con la sinistra sorregge uno scettro sottile a cui si appoggia uno scudo ellittico; con la destra sostiene una vittoria con globo e vessillo; sulle spalle possenti sembrano arrampicarsi le figure di Psiche ed Eros, mentre sui braccioli dell'imponente trono intagliato e gemmato altre due piccole figure cavalcano altrettanti cigni.

¹⁴ SAPELLI 1998b, pp. 291-292.

L'integrazione seicentesca della porzione superiore, che ha affidato un improbabile elmo alla figura divina, ha accompagnato la letteratura verso l'identificazione dell'immagine ancora con la personificazione di Roma, ma un più accurato esame dei particolari dell'affresco, che, per le peculiarità stilistiche, possiamo calare nel primo quarto del IV secolo, ha rimodulato l'identificazione, prendendo le mosse – con Michelangelo Cagiano de Azevedo¹⁵ e fino al Ling¹⁶ – da Amore e Psiche da convertire in Hyakintos ed Aura, i quali, come è intuitivo, si adattano meglio alla dea Venere.

La correzione non è spiazzante, se consideriamo la giustapposizione di Roma a Venere, in considerazione del filo diretto che lega l'*Urbs* alla madre di Enea. E poi, nella Roma di Massenzio, proprio nei primi anni del IV secolo, precisamente nel 307, si rinnovò il tempio di Venere e Roma sulla Velia, consacrato nel 137 da Adriano. Ebbene, non è escluso che, nella sua rimodulazione, il tempio potesse essere stato dotato di una statua colossale, a cui potrebbe riferirsi il nostro affresco che, raffigurando la dea, la abbiglia e la atteggia come la personificazione della città¹⁷.

È questo il tempo dei colossi, come ci suggeriscono le monumentali reliquie di statue enormi, riferibili proprio alla persona di Costantino da collocare in edifici pubblici, a cominciare proprio dalla basilica di Massenzio appena rifinita¹⁸.

Questa tendenza alla maggiorazione dei volumi, quasi intimidenti, sicuramente gonfiati ed enfatici, si irradia, proprio nella statuaria e ancora nella pittura megalografica – prima fra le altre, la teoria della cosiddetta *domus Faustae* ancora in Laterano, ma anche le auliche formelle del soffitto del palazzo imperiale a Treviri¹⁹ – ma ci riporta, alla fine e di nuovo, verso i dittici consolari che, per natura e funzione, captano le iconografie del tempo, incastonandole in un contesto virtuale, che riassume la storia dell'architettura, sino alla tarda antichità e all'alto medioevo, mettendo in campo le figure di

¹⁵ CAGIANO DE AZEVEDO 1954.

¹⁶ LING 1991, p. 195.

¹⁷ LA ROCCA 2000; PARISI PRESICCE 2005.

¹⁸ BISCONTI 2016.

¹⁹ *Ibidem*.



Fig. 5 - Brescia. Museo di Santa Giulia. Dittico Queriniiano (da FIORE 2005).

alto lignaggio – divinità, consoli e magistrati²⁰ – secondo un espediente che verrà recepito dalla civiltà bizantina, a partire dalle figure sante del S. Apollinare Nuovo di Ravenna²¹, per finire alle iconiche effigi del Convento Rosso²² e per aprirsi alle complicate architetture del S. Giorgio di Salonicco²³.

Tra le centinaia di esemplari, mi vorrei fermare sul disatteso dittico Queriniiano ora al Museo di Santa Giulia a Brescia, genericamente riferito al V secolo (fig. 5). Ebbene, le due valve, accolgono altrettante coppie di figure estratte dall'affabulazione mitologica: Diana con Endimione e Ippolito

²⁰ DAVID 2007; DELBRUECK 2009; cfr. inoltre, il contributo di M. David e D. Lombardo in questi stessi Atti.

²¹ PENNI IACCO 2004; RIZZARDI 2011.

²² BISCONTI 2004a.

²³ Sui mosaici della Rotonda di San Giorgio cfr. essenzialmente GRABAR 1967 e TORP 2002.

con Fedra si affacciano, in pose eroiche e volitive, ma anche con proporzioni statuarie e massicce, da due portali, che, appunto, sembrano sintetizzare il repertorio architettonico del tempo e che trova il suo *apex* nella sommitale *camera fulgens*, nella forma canonica della nicchia conchigliata²⁴. Le due coppie sono, dunque, sistemate come negli incavi dei monumenti onorari della piena antichità, come suggerisce l'arco quadrifronte del Velabro, ora costellato di nicchie vuote. Nulla più rimane delle concitate storie inventate dagli scultori attici e neppure dalle copie romane, forse più composte, ma mai ridotte a simulacri in posa, a statue ferme, inermi e inamovibili.

A fianco di questi esemplari ormai tipizzati e riprodotti secondo schemi e strutture assai definite, emergono – quasi per miracolo e per contrappunto – alcuni rari casi fuori dal coro, come il dittico dei Nicomachi e dei Simmachi, manifesto della rinascenza teodosiana, campito da suggestive figure femminili, colte nell'atto di sacrificare²⁵. Attorno alle loro immagini si agglutina un'atmosfera classica, che richiama i modelli della Grecia del V e del IV secolo a.C., calati in un contesto spoglio, eppure memore delle ambientazioni ellenistiche, tipiche delle sceneggiature propiziatorie *en plein air*²⁶.

Il dittico, ora diviso tra Londra e Parigi, ci parla di un giacimento figurativo tenuto in serbo da una classe dominante e ben calato nella scacchiera politica dell'ultima antichità, ma resta comunque una meteora, una perla rara. Lo dimostra il fatto che il nostro prezioso manufatto finisce, insieme al dittico dell'auriga²⁷, tra le mani di due languide signore immerse in un romantico quadro di Lawrence Alma Tadema alla fine dell'800, ora all'Art Museum di Cincinnati²⁸. Per il resto gli avori immortalano condottieri fotografati con la famiglia, come nel caso stranoto del dittico di Stilicone²⁹, il quale recuperando lo schema rigido della parata e della paratassi, si distende in forma di teoria, secondo un assetto, che fa menzione del celebre encausto che – secondo Eusebio – si dislocava sul protiro del palazzo imperiale di Costantinopoli³⁰:

²⁴ MINASI 2005.

²⁵ DELBRUECK 2009, pp. 329-336.

²⁶ PAINTER 2000b.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ DAVID 2007, p. 30, fig. 2.

²⁹ DELBRUECK 2009, pp. 370-378.

³⁰ BISCONTI 2003b; RIZZARDI 2016.

qui Costantino e famiglia sono in posa per una foto ufficiale, secondo lo schema che ritroviamo nel cammeo in sardoniche a più strati raffigurante un gruppo della famiglia giulio-claudia rilavorato per adattarlo alla dinastia dei Costantinidi ed ora reimpiegato sulla legatura dell'Evangelario detto "di Ada", conservato nella Biblioteca di Stato di Treviri³¹.

Anche nel mondo delle gemme preziose, rarefatto in età tardoantica, rispetto alla lussuosa produzione augustea, assistiamo a lavorazioni e a rilavorazioni significative, presentando ora una pulitissima incoronazione di Costantino da parte di una leggiadra Costantinopoli personificata³² (fig. 6), ora una sardonice a più strati con una scena di battaglia³³, già avvicinata

da Gemma Sena Chiesa al particolare del cavaliere con i barbari caduti nel sarcofago porfiritico detto "di Elena" ed ora ai Musei Vaticani³⁴. Salvi sono l'impeto della cavalcata e potente il colpo di lancia, pietosa appare la fine dei vinti, ma è ormai una memoria lontana il groviglio dei sarcofagi con scene di battaglia del III secolo che, pure, come un fiume carsico, rispunterà alla fine del secolo IV nelle concitate scene del passaggio del Mar Rosso³⁵.



Fig. 6 - San Pietroburgo. Museo Statale Ermitage. Cammeo con Costantino incoronato dalla *Tyche* di Costantinopoli (da DONATI, GENTILI 2005).

³¹ SENA CHIESA 2005, p. 197.

³² SUSLOV, ABRAMS 1994, pp. 262-264.

³³ KONDIĆ 2005, p. 316.

³⁴ SENA CHIESA 2005, p. 196.

³⁵ RIZZARDI 1970.

Le arti maggiori e le arti minori, comunque, non sempre parlano la stessa lingua nella tarda antichità e talora il contatto riguarda solo i temi, talora gli schemi, raramente i modi. La filiera non è sempre lineare e continua e a sopravvivere sono soltanto alcuni semi iconografici, alcune larghe e complesse sacche semantiche. A questo punto e, per chiudere un discorso aperto, possiamo usare la lente di ingrandimento, che ci riconvoca nell'universo pululante dei dittici eburnei e ci fa fermare dinanzi all'esemplare, forse più tormentato dalla letteratura. Mi riferisco al dittico del "Poeta e della Musa" del Museo del Duomo di Monza, che, come è noto, proponendo un teso "faccia a faccia" tra una gelida musa ed un saggio anziano assorto nei suoi pensieri, il tutto proiettato in uno scorcio architettonico caratterizzato e sovraccarico di elementi asiani, ha fatto pensare ad un'allegoria che vedrebbe come protagonista Boezio in prigionia, consolato dalla prima moglie che, secondo la tradizione, avrebbe scritto poesie ma che, secondo la critica più recente, vanno però attribuite a Paolino di Aquileia o ai suoi imitatori³⁶. Nella ridda delle interpretazioni, che approdano anche al momento concreto in cui Severino Boezio compone il *De Consolatione Philosophiae*, assistito ora da Erato, ora da Tersicore ed ora da Calliope, si dimentica che restano sicuri gli antefatti e la fortuna di uno schema figurativo, che pone il *mousikos aner* dinanzi alle muse, tanto che, proprio in età tardoantica, recuperando idee figurative della cultura attica, nasce ad Afrodisia un gruppo di sarcofagi con filosofi e muse immersi in elaborate strutture architettoniche e che questi preziosi sarcofagi – presi in attenta considerazione da Henri Marrou³⁷ – saranno fonte di ispirazione per i sarcofagi romani degli anni centrali del III secolo, detti criptocristiani o anche paradisiaci oppure "a personificazioni"³⁸, che accoglieranno per l'ultima volta, nella plastica funeraria, tra le altre figure, l'inscindibile coppia musa-filosofo, prima che l'una assuma le sembianze della defunta orante³⁹ e l'altro preluda alla *sancta imago* pure del defunto in riflessione e infine alle icone bibliche e apostoliche⁴⁰.

³⁶ ABBATEPAOLO 2002; TRONCARELLI 2010-2011.

³⁷ MARROU 1964.

³⁸ BISCONTI 2004b.

³⁹ BISCONTI 2000.

⁴⁰ BISCONTI 2006b.

La produzione dei sarcofagi, in questo nodoso ragionamento, assurge ad un'attività artistica alta e approda, con tutti i diritti, nell'area delle arti maggiori, ma è chiaro che, nella scala, un po' effimera, che in questi giorni stiamo sfatando, le postazioni possono mutare, scambiarsi o possono sfumare. Se, infatti, attraversiamo tutta la lunga storia della ricchissima produzione di sarcofagi della tarda antichità, guardando allo specifico cristiano e fermandoci, solo per un momento, ai fregi continui e ai doppi registri del tempo costantiniano, da guardare con occhio mobile tra gli antefatti delle colonne coclidi e le soluzioni degli archi onorari, si raggiunge il traguardo, che segna l'epilogo della scultura funeraria cristiana⁴¹.

In età teodosiana, tra gli altri gruppi di sarcofagi, tutti di produzione romana, emerge la "collezione d'alta moda" dei *city-gates*, che trova il prototipo e l'esemplare più rappresentativo nel cosiddetto sarcofago di Stilicone o di S. Ambrogio⁴². Ebbene, i collegi apostolici della fronte e del retro si propongono, da un lato, come acqua limpida di una sedimentazione di consessi imperiali che dall'arco di Galerio⁴³, passa per quello di Costantino⁴⁴ (fig. 7) e approda alla base dell'obelisco di Teodosio⁴⁵, ma guarda già ed anche al collegio del S. Aquilino⁴⁶ (fig. 8) e persino al catino di S. Pudenziana⁴⁷.

È difficile, in questo caso, comprendere quali arti siano maggiori e quali minori, ma è interessante controllare le ricadute su una classe artistica preziosa quanto fragile, come i vetri incisi. Ebbene un frammento di piatto inciso, rinvenuto nel 1882 presso la casa delle Vestali mostra, in un solenne impianto scenico, la festa per i *vicennalia* di un imperatore, come suggerisce l'iscrizione *Vota XX multa XXX* nella corona sostenuta dalle vittorie nel timpano dell'edificio di fondo⁴⁸. Ebbene, l'imperatore in questione, rappresentato in proporzioni maggiorate al centro dell'edificio colonnato tra i suoi dignitari dovrebbe essere proprio Costantino che, nel 326, celebra i *vicenna-*

⁴¹ ENGEMANN 2016.

⁴² BISCONTI 2007; CASCIANELLI c.s.

⁴³ LAUBSCHER 1975.

⁴⁴ PENSABENE 2016.

⁴⁵ KILLERICH 1998.

⁴⁶ Cfr. da ultimo NERI 2015 e PELIZZARI 2015, con bibliografia precedente.

⁴⁷ BRACONI 2016.

⁴⁸ MARTINI 2000; PAOLUCCI 2002, pp. 56-57.



Fig. 7 - Roma. Arco di Costantino. Particolare del fregio con la *Liberalitas* di Costantino.



Fig. 8 - Milano. Cappella di Sant'Aquilino. Abside con rappresentazione del collegio apostolico.

lia, organizzati dal *praefectus Urbi* Acilio Severo, pure rappresentato nel piatto, come certifica una inequivocabile didascalia.

I vetri incisi, più preziosi di quelli dorati, convocano un repertorio veramente ricco, che assorbe tutto il giacimento figurativo classico, ma anche le vignette testamentarie e l'immaginario agiografico, senza tralasciare – lo abbiamo visto – la pretenziosa arte di apparato ed ancora e da ultimo la più sottile arte teofanica, come assicura una coppa rinvenuta presso ponte Milvio, con due apostoli nimbati, forse i principi, tra palme ed un piccolo trono vuoto, da identificare con quello dell'Etimasia⁴⁹ (fig. 9). La coppa, assai frammentaria, datata genericamente al secolo IV, ma che può anche superarlo, sino alla prima metà del V, lancia il gioco dei confronti verso lo zenit dell'arco di Santa Maria Maggiore⁵⁰ (fig. 10), ma anche verso una faccia del cofanetto eburneo di Samagher⁵¹.

Siamo così entrati nell'area di grande rispetto degli scenari musivi degli edifici di culto romani, sui quali ho già più volte riflettuto, anche per il tramite delle arti minori e delle altre arti, che diventano utili per restituire i monumenti perduti, primi tra tutti quelli costantiniani. Con questo, mi riferisco alle basiliche circiformi, per le quali ho avanzato le ipotesi, che hanno dato avvio proprio al mio centro di interesse arti maggiori/arti minori, e all'antico San Pietro in Vaticano. Per quest'ultimo monumento e per il fuoco decorativo absidale, riservato – come pare assodato – alla scena plurisemantica della



Fig. 9 - Roma. Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale. Coppa frammentaria con scena di Etimasia (da PAOLUCCI 2002).

⁴⁹ PAOLUCCI 2002, p. 23.

⁵⁰ NESTORI, BISCONTI 2000.

⁵¹ BISCONTI 2009.

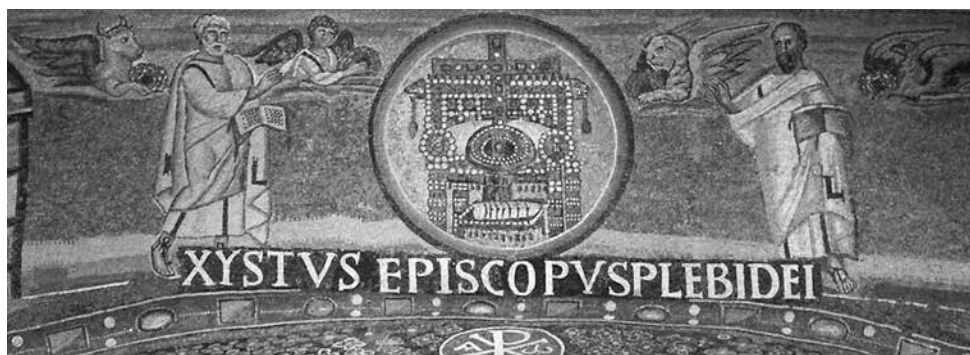


Fig. 10 - Roma. Santa Maria Maggiore. Arco trionfale. Rappresentazione dell'Etimasia.

*traditio legis*⁵², intrisa di memorie mosaiche e delle nuove idee politico-religiose, ho chiamato in causa uno stuolo di riproduzioni che toccano tutto lo spettro delle arti e tutta la geografia dell'ecumene tardoantico, che ci accompagna, da ultimo ed ancora a quella capsella di Samagher, che, nel V secolo, fotografa per una famiglia istriana, in pellegrinaggio a Roma, i monumenti salienti della città santa, tra il Laterano e il Vaticano, riservando al coperchio proprio la *traditio legis* rappresentata per esteso⁵³.

È ancora l'avorio ed è ancora un reliquiario a trattenere le memorie più nitide dell'arte monumentale, un ruolo che questa classe detiene già dallo scadere del secolo IV, quando la lipsanoteca di Brescia immortala un interminabile centone di Storie della Bibbia, dalla Genesi agli Atti degli Apostoli, che si sprigiona dalla originale immagine del Cristo che esce da un edificio, con un rotolo svolto, attorniato da sei personaggi assisi⁵⁴. La scena sembra trascrivere in figura il momento della inaugurazione della predicazione di Gesù, che iniziò il suo ministero in Galilea e, segnatamente, a Nazaret, dove entrò – secondo il suo solito – di sabato nella sinagoga. Lì si alzò e lesse il rotolo di Isaia, che gli era stato affidato (*Luca* 4,30).

Questa ultima singolarità ci parla della novità nella tradizione, secondo una tendenza dell'arte teodosiana che, nell'ambito di una plurale rinascenza

⁵² BISCONTI 2003a.

⁵³ Cfr. *supra* alla nt. 50.

⁵⁴ BISCONTI 2003b.

artistica, mette in dialogo i testamenti, come capiterà, di lì a poco, nel programma decorativo di Santa Maria Maggiore⁵⁵ e nella macro-arte minore della celebre porta lignea di S. Sabina⁵⁶.

Ormai, anche in ossequio alle virtuose relazioni tra i grandi padri della Chiesa di fine secolo, da Damaso ad Ambrogio, da Paolino a Cromazio di Aquileia da Agostino a Prudenzio, i progetti della decorazione degli edifici di culto sono suggeriti da una committenza colta e, per questo, le aristocrazie politiche ed ecclesiastiche, che concorrono alla soprintendenza dei cantieri, entrano a pieno titolo nel giro dell'ideologia, anche iconografica, del tempo, accogliendo nei loro corredi pezzi preziosi, che assorbono le decorazioni dell'arte monumentale⁵⁷.

Qui si conclude la nostra "scorribanda" attraverso le arti della tarda antichità che, proprio per intercettare le relazioni e le interazioni tra le manifestazioni figurative, può essere risultata complessa e controversa, come se la pallina di un flipper fosse scattata, più o meno nervosamente, nello scenario iconografico dell'ultima antichità. E d'altra parte, per far questo, per seguire l'irradiazione delle arti, non dovevo e non potevo seguire un filo, ed anzi sono stato costretto a immettermi in una raggiera di traiettorie. Tanto è vero che il sottotitolo che volevo affidare a questa mia relazione non doveva essere "L'irradiazione delle arti" ma "Il groviglio delle arti".

⁵⁵ Cfr. *supra* alla nt. 49.

⁵⁶ JEREMIAS 1980; DE MARIA 2002; da ultimo cfr. FOLETTI, GIANANDREA 2015.

⁵⁷ BISCONTI 1997.

BIBLIOGRAFIA

- ABBATEPAOLO 2002 = M. ABBATEPAOLO, *Il dittico eburneo "del poeta e della musa" conservato nel duomo di Monza*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bari* 45, 2002, pp. 199-225.
- BISCONTI 1997 = F. BISCONTI, *Imprese musive paleocristiane negli edifici di culto dell'Italia meridionale: documenti e monumenti dell'area campana*, in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Palermo, 9-13 dicembre 1996)*, Ravenna 1997, pp. 733-746.
- BISCONTI 2000 = F. BISCONTI, *Il gesto dell'orante tra atteggiamento e personificazione*, in ENSOLI, LA ROCCA 2000, pp. 368-372.
- BISCONTI 2003a = F. BISCONTI, *Variazioni sul tema della traditio legis: vecchie e nuove acquisizioni*, in *Vetera Christianorum* 40, 2003, pp. 251-270.
- BISCONTI 2003b = F. BISCONTI, *La cultura figurativa alle soglie del V secolo: l'arte cristiana al bivio*, in P. PASINI (ed.), *387 d.C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa. Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 8 dicembre 2003 – 2 maggio 2004)*, Milano 2003, pp. 120-127.
- BISCONTI 2004a = F. BISCONTI, *Immagini in campo: interazioni e integrazioni decorative al "Convento Rosso"*, in B. MAZZEI (ed.), *Progetto pilota Deir el Ahmar, Deir Anba Bishoi "Convento Rosso"*, Roma 2004, pp. 81-88.
- BISCONTI 2004b = F. BISCONTI, *I sarcofagi del paradiso*, in F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma, École Française, 8 maggio 2002)*, Città del Vaticano 2004, pp. 54-74.
- BISCONTI 2006a = F. BISCONTI, *Il giro delle esperienze figurative tra Roma e Costantinopoli nella pittura cristiana delle origini*, in *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel. Akten des XVI. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie (Wien, 19-26.09.1999)*, Wien 2006, pp. 87-98.
- BISCONTI 2006b = F. BISCONTI, *Sancta Imago. Frammenti di un sarcofago del Museo Cristiano di Pretestato*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 82, 2006, pp. 13-34.
- BISCONTI 2007 = F. BISCONTI, *I sarcofagi "a porte di città": prototipi antichi ed esiti paleocristiani*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Parma 2005, pp. 456-467.
- BISCONTI 2009 = F. BISCONTI, *La capsella di Samagher: il quadro delle interpretazioni*, in E. MARIN, D. MAZZOLENI (edd.), *Il cristianesimo in Istria fra Tarda Antichità e*

- Alto Medioevo: novità e riflessioni. Atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana* (Roma, 8 marzo 2007), Città del Vaticano 2009, pp. 217-231.
- BISCONTI 2012 = F. BISCONTI, *Per una iconografia della devozione: le immagini e il culto dalle origini al VII secolo (I Parte)*, in *Martiri, Santi, Patroni: per una archeologia della devozione. Atti del X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Cosenza, 15-18 settembre 2010), Arcavacata di Rende 2012, pp. 359-368.
- BISCONTI 2016 = F. BISCONTI, *Prolegomeni: l'arte di un secolo*, in *Costantino e i Costantinidi, l'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae* (Roma, 22-28 settembre 2013), Città del Vaticano 2016, pp. 961-986.
- BRACONI 2016 = M. BRACONI, *Il mosaico del catino absidale di Santa Pudenziana. La storia, i restauri, le interpretazioni*, Todi 2016.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1954 = M. CAGIANO DE AZEVEDO, *La dea Barberini*, in *Rivista di Archeologia* 3, 1954, pp. 108-146.
- CASCIANELLI c. s. = D. CASCIANELLI, *Tra cursus vitae e devozione: l'autorappresentazione dell'élite teodosiana nei sarcofagi "a porte di città"*, in *Sepulture di prestigio nel bacino del Mediterraneo (secoli IV-IX). Definizioni, immagini, utilizzo* (Pella, 28-30 giugno 2017), c. s.
- DAVID 2007 = M. DAVID (ed.), *Eburnea Dypticha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, Bari 2007.
- DE MARIA 2002 = L. DE MARIA, *Il programma decorativo della porta lignea di S. Sabina: concordanza o casualità iconografica?*, in F. GUIDOBALDI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI (edd.), *Ecclesiae Urbis. Atti del Convegno Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma, IV-X secolo* (Roma, 4-10 settembre 2000), Città del Vaticano 2002, pp. 1685-1699.
- DELBRUECK 2009 = R. DELBRUECK, *Dittici consolari tardoantichi*, Bari 2009.
- DONATI, GENTILI 2005 = A. DONATI, G. GENTILI (edd.), *Costantino il Grande: la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente. Catalogo della mostra* (Rimini, 13 marzo - 4 settembre 2005), Milano 2005.
- DRESKEN-WEILAND 1991 = J. DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit*, Città del Vaticano 1991.
- ENGEMANN 2016 = J. ENGEMANN, *Segni dell'imperializzazione del cristianesimo nell'età di Costantino e dei suoi figli nella decorazione dei sarcofagi romani*, in *Costantino e i Costantinidi, l'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae* (Roma, 22-28 settembre 2013), Città del Vaticano 2016, pp. 901-914.

- ENSOLI, LA ROCCA 2000 = S. ENSOLI, A. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 aprile 2001)*, Roma 2000.
- FOLETTI, GIANANDREA 2015 = I. FOLETTI, M. GIANANDREA (edd.), *Zona liminare: il nartece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l'iniziazione cristiana*, Roma 2015.
- GRABAR 1967 = A. GRABAR, *À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique*, in *Cahiers Archéologiques* 17, 1967, pp. 59-81.
- GÜTSCHOW 1934-1938 = M. GÜTSCHOW, *Das Museum der Prätetastat-Katakomben*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie* 4, 2, 1934-1938.
- JEREMIAS 1980 = G. JEREMIAS, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980.
- KIILLERICH 1998 = B. KIILLERICH, *The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology*, Roma 1998.
- KITZINGER 1989 = E. KITZINGER, *L'arte bizantina*, Milano 1989.
- KOCH, SICHTERMANN 1982 = G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982.
- KONDIĆ 2005 = J. KONDIĆ, *Cammeo con imperatore a cavallo*, in DONATI, GENTILI 2005, p. 316.
- LA ROCCA 2000 = E. LA ROCCA, *Divina ispirazione*, in ENSOLI, LA ROCCA 2000, pp. 1-37.
- LAUBSCHER 1975 = H. P. LAUBSCHER, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*, Berlin 1975.
- LAUNBERGER 2005 = M. LAUNBERGER, *Dittico con Roma e Costantinopoli*, in DONATI, GENTILI 2005, pp. 252-254.
- LING 1991 = R. LING, *Roman Painting*, Cambridge 1991.
- MARROU 1964 = H. I. MARROU, ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΛΕΞ. *Étude sur les scènes relatives à la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Roma 1964.
- MARTINI 2000 = C. MARTINI, *Frammento di piatto per i vicennali di un imperatore*, in ENSOLI, LA ROCCA 2000, p. 559.
- MINASI 2005 = M. MINASI, *Dittico Queriniano*, in F. P. FIORE (ed.), *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Milano 2005, p. 350.
- NERI 2015 = E. NERI, *Il complesso di S. Lorenzo Maggiore: nuove riflessioni*, in S. LUSUARDI SIENA, E. NERI (edd.), *"Non esiste in tutto il mondo una chiesa più bella". Conoscere, valorizzare e divulgare il patrimonio di S. Lorenzo Maggiore a Milano*, Milano 2015, pp. 19-38.

- NESTORI, BISCONTI 2000 = A. NESTORI, F. BISCONTI, *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquedotti della collezione Wilpert*, Città del Vaticano 2000.
- PAINTER 2000a = K. S. PAINTER, *Quattro applicazioni per mobilio: personificazioni delle città di Roma, Antiochia, Costantinopoli e Alessandria*, in ENSOLI, LA ROCCA 2000, pp. 491-493.
- PAINTER 2000b = K. S. PAINTER, *Dittico dei Nicomaci e dei Simmaci*, in ENSOLI, LA ROCCA 2000, pp. 465-468.
- PAOLUCCI 2002 = F. PAOLUCCI, *L'arte del vetro inciso a Roma nel IV secolo d.C.*, Firenze 2002.
- PARISI PRESICCE 2005 = P. PARISI PRESICCE, *L'abbandono della moderazione. I ritratti di Costantino e della sua progenie*, in DONATI, GENTILI 2005, pp. 138-155.
- PELIZZARI 2015 = G. PELIZZARI, *"Quando apparirà il supremo pastore, ricevente la corona di gloria" (1Pt 5,4): il progetto iconografico dei mosaici dell'ottagono di Sant'Aquilino*, in R. PASSARELLA (ed.), *Il culto di San Lorenzo tra Roma e Milano: dalle origini al Medioevo*, Milano 2015, pp. 235-286.
- PENNI IACCO 2004 = E. PENNI IACCO, *La basilica di Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Bologna 2004.
- PENSABENE 2016 = P. PENSABENE, *Arco di Costantino: esito di un compromesso*, in *Costantino e i Costantinidi, l'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae (Roma, 22-28 settembre 2013)*, Città del Vaticano 2016, pp. 821-834.
- RIZZARDI 1970 = C. RIZZARDI, *I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, Faenza 1970.
- RIZZARDI 2011 = C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna 2011.
- RIZZARDI 2016 = C. RIZZARDI, *La pittura scomparsa del vestibolo del palazzo imperiale di Costantinopoli tra retaggi biblici, segni ideologici cristiani e sviluppi iconografici*, in *Costantino e i Costantinidi, l'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae (Roma, 22-28 settembre 2013)*, Città del Vaticano 2016, pp. 1035-1052.
- SAPELLI 1998a = M. SAPELLI, *Arte tardoantica in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano 1998.
- SAPELLI 1998b = M. SAPELLI, *La "Dea Barberini"*, in A. DONATI (ed.), *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano 1998, pp. 291-292.
- SENA CHIESA 2005 = G. SENA CHIESA, *Le arti suntuarie*, in DONATI, GENTILI 2005, pp. 188-201.
- SHELTON 1981 = K. J. SHELTON, *The Esquiline Treasure*, London 1981.

- SUSLOV, ABRAMS 1994 = V. A. SUSLOV, H. N. ABRAMS, *Great Art Treasures of the Hermitage Museum, St. Petersburg*, 1, St. Petersburg 1994.
- SZÁBÓ 2005= A. SZÁBÓ, *Coperta di cofanetto*, in DONATI, GENTILI 2005, p. 255.
- TORP 2002= H. TORP, *Dogmatic Themes in the Mosaics of the Rotunda of Thessaloniki*, in *Arte Medievale* 1, 2002, pp. 11-34.
- TRONCARELLI 2010-2011 = F. TRONCARELLI, *La consolazione del dolore. Nuove ipotesi sul dittico del Poeta e della Musa*, in *Arte Medievale* 4, 2010-2011, pp. 9-30.
- UTRO 2005 = U. UTRO, *Vetro dorato con le personificazioni di Roma e Costantinopoli*, in DONATI, GENTILI 2005, p. 254.

EBURNEA AEDIFICIA

*Architetture reali e immaginarie
nei dittici eburnei tardoantichi*

MASSIMILIANO DAVID, DINO LOMBARDO

La questione del senso e del valore delle presenze architettoniche nei dittici eburnei risente ancora oggi dell'eco delle parole spese da Guglielmo De Angelis d'Ossat¹ e Michelangelo Cagiano de Azevedo² agli inizi degli anni Sessanta del secolo scorso: l'intuito e il genio di questi due grandi dell'archeologia italiana del Novecento sono stati attratti da questa problematica che offre ancora oggi ragioni di riflessione e di interesse nonostante lo iato temporale intercorso. Solo nel 2005 Cecilia Olovsson ha di nuovo indirizzato l'attenzione degli studiosi verso le architetture rappresentate nei dittici, tentando una classificazione dei tipi costruttivi specificamente prediletti nella celebrazione dei consoli³. Si tratta di temi complessi che in questa sede sono solo brevemente accennati e che necessitano evidentemente di un ulteriore approfondimento.

Come è noto, la storia di una produzione tipicamente tardoantica come quella dei dittici eburnei non va più vista solo nell'ottica esclusivamente consolare: essa si dipana attraverso un percorso complesso che ha le sue radici nel III sec. d.C. Tra IV e V secolo, emergendo lentamente dalla sfera privata,

¹ DE ANGELIS D'OSSAT 1961; DE ANGELIS D'OSSAT 1962a, pp. 91-131; DE ANGELIS D'OSSAT 1962b, pp. 5-39.

² CAGIANO DE AZEVEDO 1963.

³ OLOVSSON 2005, *passim*.



Fig. 1 - Monza. Tesoro del Duomo. Dittico di Stilicone.

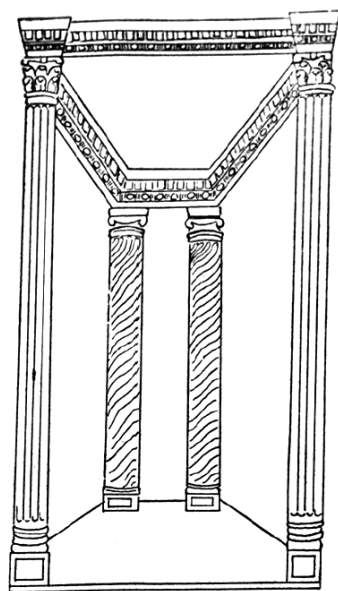


Fig. 2 - Ricostruzione dell'architettura di sfondo del dittico di Stilicone secondo M. Cagiano de Azevedo (1963).

questi oggetti si caricano di nuovi significati e veicolano sempre più simboli e valori che accomunano le classi dirigenti di ogni parte dell'Impero⁴.

Le botteghe che producevano questi manufatti ad uso scrittorio erano operative, in particolare, nei centri del potere politico, irradiandoli in una società che trovava i primari punti di riferimento culturali nelle sue due letterature. In pochi casi si conosce il contenuto testuale originario dei dittici, ma l'esterno delle valve è carico di valori e simboli, volti e gesti inconfondibili.

Anche se solo una minima percentuale dei prodotti circolanti in epoca tardoantica è nota, appare evidente che nei quindici critici anni che intercorrono tra la morte di Teodosio e il sacco gotico di Roma i rappresentanti delle grandi famiglie aristocratiche, uscendo allo scoperto e dunque fuori dalla sfera esclusiva dei circoli privati, trovarono nei dittici eburnei un mezzo

⁴DAVID 2007, pp. 157-178.

efficace per darsi visibilità nei ruoli e nei ranghi dell'amministrazione dello Stato, e dunque attribuire lustro alle prestigiose cariche pubbliche da essi rivestite⁵.

Questo cruciale passaggio è ben leggibile osservando e confrontando il dittico di Stilicone (del 396 d.C., come rivelano taluni dettagli dell'apparato decorativo)⁶, oggi nel Tesoro di Monza (fig. 1), e il dittico di Probiano (400-405 d.C. ca.) della Staatsbibliothek di Berlino⁷ (fig. 4). Il primo è un dittico di uso strettamente privato, il secondo è invece pensato per la circolazione pubblica, e quindi un vero e proprio dittico «di Stato». Nel dittico

di Stilicone, che – come è noto – rappresenta su una valva il generale e sull'altra la moglie Serena accompagnata dal figlio Eucherio, alle spalle dei ritratti a figura intera, la struttura trapezoidale al disopra dei capitelli corinzi lascia in secondo piano due piccole colonne tortili con capitelli ionici. La sovrapposizione degli ordini è una convenzione codificata e rispettata nell'architettura antica e tardoantica, e così non è difficile riconoscere in questa visione semplificata la rappresentazione di un edificio colonnato a due piani. In questo senso la più appropriata corrispondenza dell'immagine è riconducibile a un peristilio a due piani visto a volo d'uccello (fig. 3). Si tratta forse di un richiamo alla fastosa residenza milanese del grande generale (*"domus Stilichonis"*)⁸. La ricostruzione proposta da Michelangelo Cagiano de Azevedo

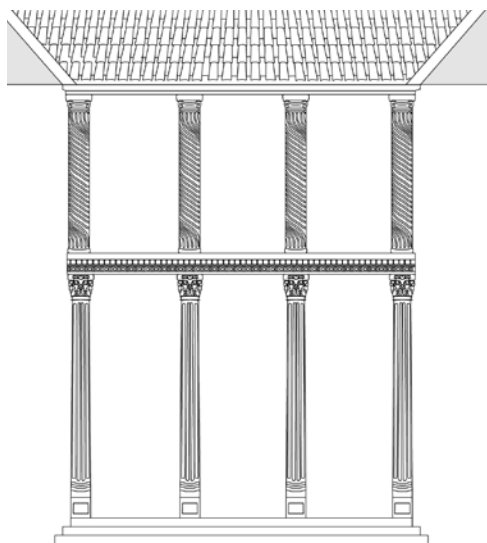


Fig. 3 - Ricostruzione dell'architettura di sfondo del dittico di Stilicone (M. David, D. Lombardo).

⁵ CRACCO RUGGINI 2001-2004, pp. 75-120; DAVID 2001-2004, pp. 35-55.

⁶ KILLERICH, TORP 1989, pp. 319-371; ABBATEPAOLO 2005, pp. 11-24; CHRIST 2015, pp. 173-188.

⁷ ALFÖLDI-ROSENBAUM 1995, pp. 115-120.

⁸ DAVID 1999, pp. 9-46.

non sembra appropriata (fig. 2), né è possibile pensare che la struttura trapezoidale del dittico riproduca un timpano paragonabile a quello del piano superiore del mausoleo di Teodorico a Ravenna.

Colonnine che evocano uno sviluppo per piani sovrapposti sono visibili anche nel dittico del Poeta e della Musa (sempre conservato a Monza)⁹ (fig. 7), nel quale si vuole evidentemente descrivere, per via di parafrasi, lo sviluppo verticale della *frons scenae* di un teatro coperto (*odeon*), in rigorosa coerenza ambientale con il tema della recitazione poetica.



Fig. 4 - Berlino. Staatsbibliothek. Dittico di Probiano.

Se il dittico di Stilicone sembra spalancare le porte della residenza privata del celebre militare (probabilmente la *domus Stilichonis* di Milano, restaurata ancora nella seconda metà del IX secolo dal vescovo Ansperto)¹⁰, offrendo uno scenario sfarzoso e prestigioso, quello di Probiano proietta l'immagine del magistrato sullo sfondo di un edificio pubblico carico di simboli di potere¹¹ (fig. 4). Si tratta di un portico incurvato, e forse l'immagine vuole alludere allo spazio che introduceva al comprensorio dei fori imperiali dalla Suburra a Roma, cioè la cosiddetta *Porticus absidata*¹². Agli inizi del V secolo, nell'anno di emissione del dittico, Rufius Probianus rivestiva la carica di *vicarius urbis Romae et Italiae suburbicariae*¹³, che aveva sede per l'appunto presso il *Templum pacis* al quale si accedeva ufficialmente proprio attraverso la *Porticus*

⁹ ABBATEPAOLO 2002.

¹⁰ AMBROSIONI 1993, pp. 35-50; DAVID 2015a, p. 168.

¹¹ *A l'aube de la France* 1981, n. 25, p. 40.

¹² BAUER 1983, pp. 111-184; BAUER 1999.

¹³ MARTINGALE 1980, II, p. 909.

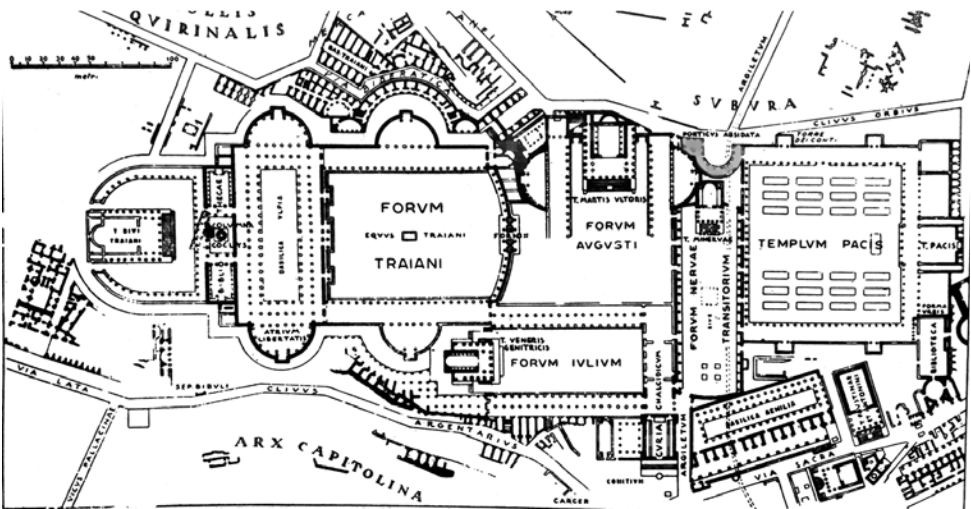


Fig. 5 - Roma. Area dei Fori imperiali. Evidenziata in grigio la *porticus absidata*.

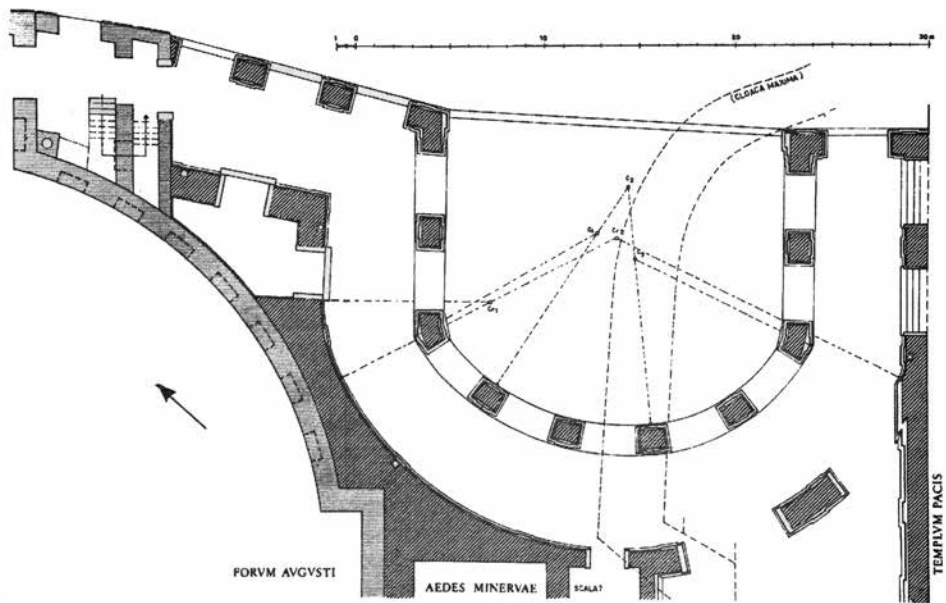


Fig. 6 - Roma. *Porticus absidata*. Planimetria ricostruttiva.

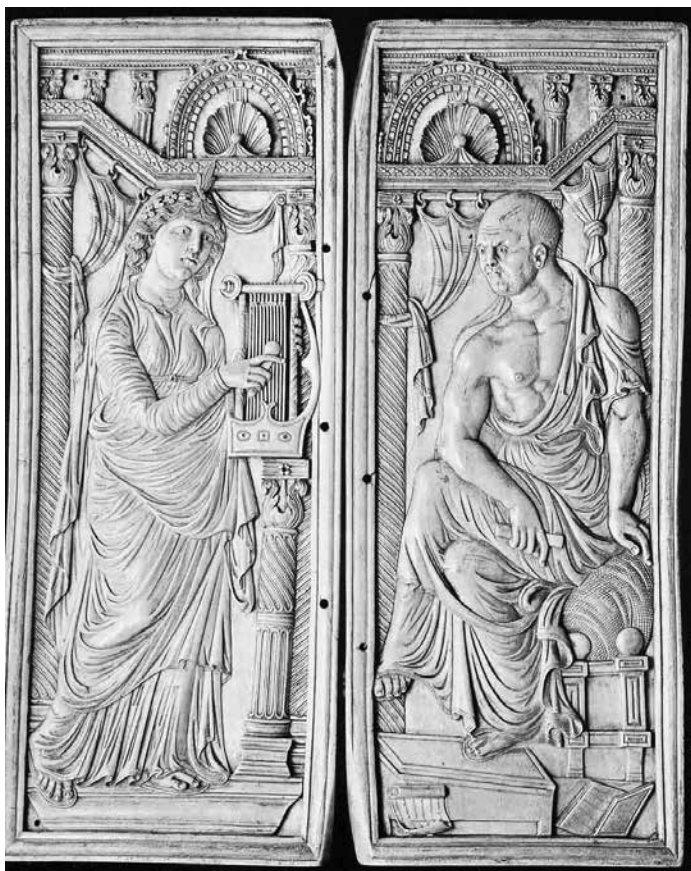


Fig. 7 - Monza. Tesoro del Duomo. Dittico del poeta e della Musa.



Fig. 8 - Ricostruzione della scena di un edificio teatrale.

absidata, individuata nel dittico come luogo riconosciuto per l'epifania dell'autorità di governo (figg. 5-6).

Nel dittico aostano di Probo l'imperatore Onorio si offre alla vista sulla soglia di una porta ad arco, senza alcun specifico elemento di riconoscibilità, e dunque solo in funzione celebrativa con modalità non dissimili da quelle di un arco trionfale¹⁴. Apparentemente senza un particolare significato, ma di sicuro effetto, sono le *tholoi* davanti alle quali si stagliano le immagini di san Paolo nel dittico del Louvre (fig. 9) e dell'anonimo funzionario del dittico di Novara. Nel caso di san Paolo l'abbinamento potrebbe rivelarsi efficace, in quanto l'edificio parrebbe alludere all'edicola interna del Santo Sepolcro, come indicherebbe il confronto con il mosaico di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, o con il modello marmoreo di Narbona. La particolare suggestione esercitata da queste *tholoi* riemerge ancora nel VI secolo nei mosaici della Rotonda di San Giorgio a Salonico¹⁵.

Altre volte immagini allegoriche sono inserite in edicole (si pensi al dittico di Roma e Costantinopoli, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna)¹⁶. Nel dittico di Asclepio e Igiea di Liverpool¹⁷ le *images* sembrano prendere vita negli spazi sacri di un luogo destinato al culto, probabilmente il tempio loro dedicato, e ciò in singolare antitesi con l'altro dittico che esprime il sentimento religioso che accomunava le grandi famiglie dei Nicomaci e dei Simma-

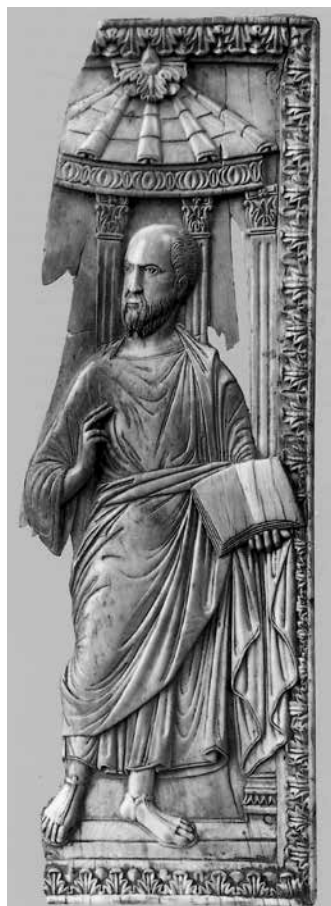


Fig. 9 - Parigi. Musée du Louvre. Dittico di San Paolo.

¹⁴ CRACCO RUGGINI 2008, p. 248.

¹⁵ DAVID 2015b, pp. 123-129.

¹⁶ CUTLER 1984, pp. 43-64.

¹⁷ GIBSON 1983, p. 43; ENSOLI, LA ROCCA 2000, n. 133, pp. 509- 510.



Fig. 10 - Roma. Tempio di Ercole vincitore.

ci¹⁸. Le sacerdotesse di quest'ultimo dittico sono infatti immerse nella natura. A tale soluzione non si sottraggono neppure le immagini reali, come nel caso del dittico di Severo da Ostia, nel quale il personaggio è probabilmente immaginato all'interno di una nicchia absidata¹⁹.

Raramente nei dittici sono messi in campo precisi marcatori iconografici della dignità imperiale: essi veicolano simboli e icone abilitati ad esibire i ranghi inferiori dell'am-

ministrazione dello Stato. Così mai compiutamente espresso appare il tema del frontone siriano, ad esempio quasi mascherato dalla conchiglia alla base del timpano monumentale nella serie dei dittici di Anastasio, in cui è posta la testa del console.

Nel corso del V secolo l'emissione dei dittici si connette con l'esigenza di sottolineare le capacità evergetiche dei magistrati committenti, che negli ultimi due decenni del secolo sono ormai solo i consoli. In un clima di festeggiamenti che comprendono spettacoli circensi e anfiteatrali, i consoli sono generalmente rappresentati mentre siedono nella tribuna delle autorità (*pulvinar* o *kathisma*) e presiedono i giochi in occasione del capodanno, cioè della loro entrata in carica. Taluni dittici descrivono attentamente elementi inconfondibili e riconoscibili, come le *spinae* dei circhi (nel caso del dittico di Basilio²⁰ o in quello dei Lampadii²¹ a Brescia, quest'ultimo con precise allusioni al Circo Massimo) o le *arenae* degli anfiteatri (come nel dittico di Liverpool, e in quello di Areobindo). Si trattava, in quest'ultimo caso, di *ve-*

¹⁸ CRACCO RUGGINI 1977, pp. 485-489; SIMON 1992, pp. 56-65; ENSOLI, LA ROCCA 2000, nn. 68-69, pp. 465-468.

¹⁹ VAGLIERI 1910, pp. 111-114.

²⁰ CAMERON, SCHAUER 1982, pp. 126-145.

²¹ CAMERON 1998, pp. 400-401.

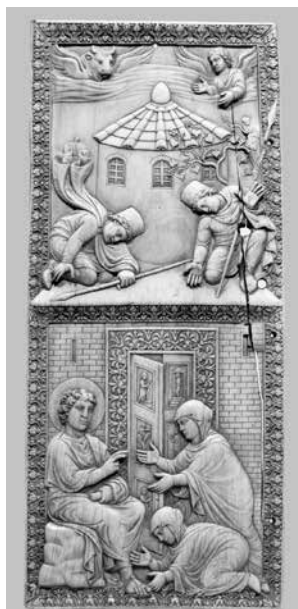


Fig. 11 - Milano. Civiche raccolte d'arte applicata. Dittico delle pie donne al sepolcro.

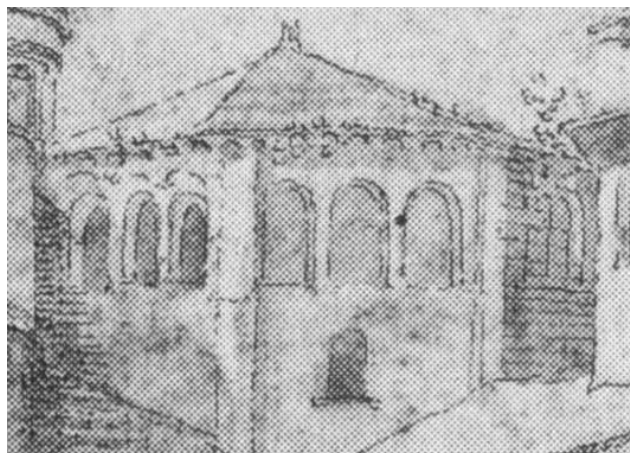


Fig. 12 - Stoccarda. Graphische Sammlung. M. van Hemskerck. Mausoleo imperiale presso S. Vittore al corpo (Milano). Prima metà XVI sec.

nationes con cacciatori che sbucavano, per la matanza degli animali, dagli sportelli che si aprivano intorno all'arena.

Più raramente compare il pubblico (ancora nei dittici di Areobindo o in quelli di Anastasio), o qualche momento saliente dello spettacolo, come gli intermezzi coreografici e musicali (dittico di Anastasio a Verona), o altri momenti ludici (valva del dittico di Anastasio a Berlino), vanto di questi grandiosi eventi di festa che culminavano nella premiazione dei vincitori e nelle distribuzioni a pioggia di denaro²².

In seguito il magistrato, con il solo gesto di agitare la mappa, riusciva ad evocare l'ambientazione della scena e l'edificio stesso per gli spettacoli, come nel caso del dittico di Filosseno o di quello di Giustino, uno degli ultimi dittici consolari. Un cenno conclusivo va dedicato al dittico delle Marie al Sepolcro delle Civiche Raccolte d'arte di Milano²³ (fig. 11), nel quale la raffigurazione del Sepolcro risente della suggestione della serie dei mausolei imperiali della dinastia valentiniana e teodosiana (fig. 12).

²² MARIOTTI 2007, pp. 245-265.

²³ BRENK 2001-2004, pp. 57-73.

Col procedere del tempo, nel segno del graduale adattamento del dittico alle esigenze della liturgia, la componente architettonica continuerà a mantenere un ruolo spesso decisivo nella comunicazione del messaggio cristiano. È il caso del dittico di Aquisgrana, dove le architetture di sfondo si addensano fino a formare un vero e proprio paesaggio urbano, o infine del dittico di Cambridge, dove le immagini della chiesa e della città avvolgono e solennizzano la celebrazione liturgica²⁴.

²⁴ NAVONI 2007, pp. 299-316.

Il testo è di Massimiliano David; gli apparati iconografici, informativi e bibliografici sono di Dino Lombardo.

BIBLIOGRAFIA

- A l'aube de la France* 1981 = F. BARATTE, F. VALLET (edd.), *A l'aube de la France. La Gaule de Constantin à Childeric. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg, 26 febbraio – 3 maggio 1981)*, Paris 1981.
- ABBATEPAOLO 2002 = M. ABBATEPAOLO, *Il dittico eburneo 'del poeta e della Musa' conservato nel duomo di Monza*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari* 45, 2002, pp. 199-225.
- ABBATEPAOLO 2005 = M. ABBATEPAOLO, *Il dittico di Stilicone nel Duomo di Monza*, in *Invigilata Lucernis* 27, 2005, pp. 11-24.
- AILLAGON, ROBERTO, RIVIÈRE 2008 = J. J. AILLAGON, U. ROBERTO, Y. RIVIÈRE (edd.), *Roma e i barbari. La nascita di un nuovo mondo. Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 26 gennaio – 20 luglio 2008)*, Milano 2008.
- ALFÖLDI ROSENBAUM 1995 = E. ALFÖLDI ROSENBAUM, *A Funerary Relief from Trier, the Diptych of Probianus, and an Evangelist Type of Charlemagne's Court School*, in *Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, pp. 115-120.
- AMBROSIONI 1993 = A. M. AMBROSIONI, *'Atria vicinas struxit et ante fores'. Note in margine a un'epigrafe del IX secolo*, in *Medioevo e latinità in memoria di Ezio Franceschini (Bibliotheca erudita. Studi e documenti di storia e filologia, 7)*, Milano 1993, pp. 35-50.
- BAUER 1983 = H. BAUER, *Porticus absidata*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 90, 1983, pp. 111-184.
- BAUER 1999 = H. BAUER, s. v. *Porticus absidata*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, 4, Roma 1999, p. 116.
- BRENK 2001-2004 = B. BRENK, *L'avorio Trivulzio e il suo significato*, in *Felix Ravenna* 157-160, 2001-2004, pp. 57-73.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1963 = M. CAGIANO DE AZEVEDO, *L'architettura di sfondo nel dittico di Stilicone*, in *Archeologia Classica* 15, 1963, pp. 105-110.
- CAMERON 1998 = A. CAMERON, *Consular Dyptichs in their Social Context: New Eastern Evidence*, in *Journal of Roman Archaeology* 11, 1998, pp. 400-401.
- CAMERON, SCHAUER 1982 = A. CAMERON, D. SCHAUER, *The Last Consul: Basilius and his Diptych*, in *Journal of Roman Studies* 72, 1982, pp. 126-145.
- CHRIST 2015 = A. CHRIST, *The Importance of Being Stilicho. Diptychs as a Genre*, in *Shifting Genres in Late Antiquity*, Farnham 2015, pp. 173-188.

- CRACCO RUGGINI 1977 = L. CRACCO RUGGINI, *Apoteosi e politica senatoria nel IV sec. d.C.: il dittico dei Symmachi al British Museum*, in *Rivista Storica Italiana*, 1977, pp. 485-489.
- CRACCO RUGGINI 2001-2004 = L. CRACCO RUGGINI, *Tra fine IV e inizi V secolo in due dittici: qualche problema*, in *Felix Ravenna* 157-160, 2001-2004, pp. 75-120.
- CRACCO RUGGINI 2008 = L. CRACCO RUGGINI, *Il dittico di Probo*, in AILLAGON, ROBERTO, RIVIÈRE 2008, p. 248.
- CUTLER 1984 = A. CUTLER, *Roma und Constantinopolis in Vienna*, in *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse* 432, 1984, pp. 43-64.
- DAVID 1999 = M. DAVID, '... Palatinaeque arces...'. *Palazzi di imperatori e re a Milano tra III e X secolo*, in M. DAVID (ed.), "Ubi palatio dicitur". *Residenze di re e imperatori in Lombardia*, Cinisello 1999, pp. 9-46.
- DAVID 2001-2004 = M. DAVID, *I dittici 'cuspidati' e gli strumenti della propaganda di Stato nel Mediterraneo del V secolo*, in *Felix Ravenna* 157-160, 2001-2004, pp. 35-55.
- DAVID 2007 = M. DAVID (ed.), *Eburnea diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, Bari 2007.
- DAVID 2015a = M. DAVID, *Il Progetto Mediolapis. Verso un approccio multidisciplinare agli studi epigrafici*, in F. GALLO, A. SARTORI (edd.), *Tradizione, trasmissione, traslazione delle epigrafi latine (Ambrosiana Graecolatina)*, Milano-Roma 2015, pp. 159-184.
- DAVID 2015b = M. DAVID, *Stili e temi architettonici nei mosaici parietali della Tarda Antichità*, in G. TROVABENE, A. BERTONI (edd.), *Atti del XII Colloquio AIEMA (Venezia, 11-15 settembre 2012)*, Verona 2015, pp. 123-129.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1961 = G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Un enigma risolto. Il completamento del mausoleo teodoriciano*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma* 31-48, 1961, pp. 67-82.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1962a = G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Studi ravennati*, Ravenna 1962.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1962b = G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Un enigma risolto. Il completamento del mausoleo teodoriciano*, in *Felix Ravenna* 34, 1962, pp. 5-39.
- ENSOLI, LA ROCCA 2000 = S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001)*, Roma 2000.
- GIBSON 1983 = M. GIBSON, *The Asclepius-Hygia Diptych*, in *Ninth Annual Byzantine Studies Conference (Durham, 4-6 november 1983)*, Washington 1983, p. 43.

- KIILERICH, TORP 1989 = B. KIILERICH, H. TORP, *Hic est, hic Stilicho. The Date and Interpretation of a Notable Diptych*, in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 1989, pp. 319-371.
- MARIOTTI 2007 = V. MARIOTTI, *Gli spettacoli in epoca tardoantica. I dittici come fonte iconografica*, in DAVID 2007, pp. 245-265.
- MARTINGALE 1980 = J. R. MARTINGALE, *The Prosopography of the Later Roman Empire*, Cambridge 1980.
- NAVONI 2007 = M. NAVONI, *I dittici eburnei nella liturgia*, in DAVID 2007, pp. 299-316.
- OLOVSDOTTER 2005 = C. OLOVSDOTTER, *The Consular Image*, Oxford 2005.
- SIMON 1992 = E. SIMON, *The Diptych of the Symmachi and Nicomachi: an Interpretation*, in *Greece & Rome* 39, 1992, pp. 56-65.
- VAGLIERI 1910 = D. VAGLIERI, *Ostia. Sterri nell'area delle tombe, sulla via principale e intorno al teatro*, in *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1910, pp. 111-114.

LE TAIFAS DI AL-ANDALUS ATTRAVERSO LE ARTI Suntuarie DEL MEDITERRANEO:

Veicolo geografico e temporale di modelli artistici¹

VÍCTOR RABASCO GARCÍA

Per comprendere l'ambito artistico nel quale ci muoviamo è necessario capire il complesso contesto storico in cui si sviluppa il periodo dei Regni di Taifas (1031-1091²), spesso eclissato dall'antecedente califfato omayyade di Cordova. Dalle ultime decadi del decimo secolo fino all'anno 1009 la dinastia omayyade era sotto l'influenza dell'amiride al-Manṣūr (ca. 939-1002) e, successivamente, dei suoi figli al-Muẓaffar (975-1008) e 'Abd al-Raḥmān ibn Sanchul (ca. 983-1009). L'ansia espansiva di al-Manṣūr verso i Regni Ispani, motivò

¹ Il presente studio forma parte del Proyecto I+D "Al-Andalus, los Reinos Hispanos y Egipto: arte, poder y conocimiento en el Mediterráneo medieval. Las redes de intercambio y su impacto en la cultura visual" (HAR2013-45578-R), finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad della Spagna, così come dal Gruppo di Ricerca "Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media" (UCM 941377) dell'Universidad Complutense de Madrid. Questo materiale appartiene anche alla Tesi di Dottorato, attualmente in corso, sviluppata sotto la direzione della Dott.ssa. Susana Calvo Capilla (Universidad Complutense de Madrid), grazie a un contratto predottorale concesso per il Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España nel concorso di 2014 e cofinanziato dal FSE.

² Questa è la cronologia più comune, ma ci furono taifas che sorsero con anteriorità e altre che perdurarono dopo la conquista almoravide.

la formazione di un corpo di battaglia a partire dall'arrivo di famiglie notabili dall'Africa del Nord e, di conseguenza, sorsero poteri locali andalusi che furono disposti dagli amiridi per controllare le città del califfato. Nel 1009 iniziò una rivolta dei diversi eredi omayyadi con l'intenzione di allontanare il potere agli amiridi – un processo conosciuto come *fitna* – e che finì nel 1031 con la caduta definitiva del califfato di Cordova. Da quel momento, queste famiglie notabili, che avevano cominciato ad avere protagonismo durante la guerra civile andalusi, si imposero nelle rispettive città come governi indipendenti, creando una serie di quasi trenta governi autonomi in al-Andalus che perdurano fino all'arrivo degli almoravidi³.

Durante l'undicesimo secolo, le taifas più forti cominciarono a conquistare altre più deboli e, per questo, il numero di governi si ridusse in favore di regni indipendenti più forti e solventi⁴. Infatti, non dobbiamo dimenticare che ogni taifa era governata da un'etnia diversa, quindi i gradi di inimicizia o amicizia tra loro variava da regno a regno. Queste differenze tra le taifas sarebbero echi della *fitna* degli anni anteriori, per cui ogni famiglia si sarebbe installata in un territorio che avrebbe poi definito: i berberi africani andarono al sud, come i Banū Zīrī di Granada, i Banū Ḥammūd in Malaga, i Banū al-Aḥṣā in Badajoz, ecc.; gli slavi si installarono nelle città del Sharq al-Andalus come Valencia e Almeria; mentre gli andalusi antichi (quelli che risiedevano nella penisola iberica dal 711) governavano città del resto del territorio così importanti come Saragozza con i Banū Tuyib e i Banū Hūd, Toledo con i Banū Dī al-Nūn, o Siviglia con i Banū 'Abbād. Le loro opinioni verso l'antico califfato erano divergenti, ma tutti coincidevano nel sentire la mancanza della città di Cordova, non per il potere dell'antica dinastia omayyade, ma per il potere che la città aveva rappresentato in passato. È per questo motivo che taifas come Toledo o Siviglia mantennero una ferrea rivalità con l'intenzione di appropriarsi della città, in qualità di legittimi successori del califfato⁵.

Il commercio fu un importante fattore per la storia sociale del potere in questo periodo. Sono numerose le notizie sulle transazioni commerciali, l'arrivo di navi mercantili dai porti dell'est e del sud della penisola iberica, la

³ VIGUERA MOLINS 1992.

⁴ Si può citare, come esempio, LIROLA DELGADO 2011, pp. 80-86.

⁵ LIROLA DELGADO 2011, pp. 123-130.

presenza di oggetti di lontana provenienza, e, in generale, di gran varietà di fonti che dimostrano come il commercio fosse relativamente attivo nel corso di quel secolo. In questo senso, alcuni regni costieri videro riattivata la loro economia grazie al commercio marittimo, come successe a Valencia, Malaga, Denia, Maiorca o Almeria, dove ci fu un notevole sviluppo urbano. Dall'altra parte, è certo che le taifas centrali dell'al-Andalus avevano più limitazioni nel commercio visto che non controllavano porti aperti al Mediterraneo, e per questo motivo le loro operazioni si dovettero realizzare attraverso altri regni alleati che avevano accesso al mare⁶.

I porti con i quali le taifas commerciavano erano numerosi ed erano distribuiti per tutto il Mediterraneo, tanto in territori mussulmani come cristiani. Ad esempio, spiccano per la loro importanza le ceramiche che decoravano le facciate delle chiese pisane⁷ (molte di queste opere si possono trovare oggi nel Museo Nazionale di San Matteo). I regni costieri andalusi mantennero alcune delle vie commerciali già stabilite durante il califfato, essendo specialmente abbondanti gli attracchi nel Maghreb e nei porti fatimidi più orientali, specialmente Il Cairo. Questo punto sarà determinante per capire una parte dell'estetica artistica che si svilupperà durante l'undicesimo secolo, visto che la capitale fatimide era il principale porto orientale di tutto il Mediterraneo. Così, Il Cairo non solo si convertì in centro di produzione e diffusione artistica, ma anche in crocevia tra zone del Mediterraneo occidentale e del Medio Oriente.

Come si è detto, i re delle taifas tentarono di creare un'immagine di grandezza equivalente a quella dei califfi attraverso l'utilizzo di differenti programmi propagandistici come, ad esempio, ricoprendo i loro palazzi di lussuose decorazioni. Ottennero quest'aspetto ricco non solo con la struttura e la decorazione architettonica dei palazzi, ma soprattutto con gli oggetti sontuosi: mobili, utensili da salone, tendaggi, unguenti, profumi per l'igiene personale, ecc. In questo contesto dobbiamo collocare determinati oggetti che evidenziano questi contatti tra l'al-Andalus e il Mediterraneo orientale

⁶ Per capire le relazioni economiche e commerciali delle taifas durante l'undicesimo secolo attraverso il Mediterraneo: VALDÉS FERNÁNDEZ 1991, pp. 319-330, REMIE CONSTABLE 1994, AZUAR RUIZ 1998, pp. 51-78, CALVO CAPILLA 2007, pp. 141-174.

⁷ BERTI, GIORGIO 2011.

durante l'undicesimo secolo⁸. Ad esempio, possiamo mettere in risalto alcuni pezzi di cristallo di rocca intagliati appartenenti al decimo e all'undicesimo secolo, come il gioco di scacchi conservato nel Museu de Lleida⁹ o il *pomo di kohl*¹⁰ (fig. 1) del Museo Arqueológico Nacional (Madrid). Spiccano anche alcuni cofanetti con una didascalia scritta che parla della loro elaborazione, provenienza e cronologia. Così, il Museo Arqueológico Nacional conserva il cofanetto d'avorio di al-Mu'izz (fig. 2), trovato a Carrión de los Condes (Palencia), proveniente da al-Mansûriya (Tunisia), la prima capitale del califfato fatimide, e datata attorno agli anni 953-969¹¹. Oppure il notevole cofanetto d'argento niellato di Sadaqa ibn Yûsuf (fig. 3), datato attorno agli anni 1044-1047 e conservato nel Tesoro de la Colegiata de San Isidoro de León¹². Queste e altre tipologie d'oggetti sono testimonianze delle relazioni tra diversi punti della penisola con altri porti e corti del Mediterraneo, così come del valore storico che questi oggetti ebbero e che gli ha permesso di essere conservati fino ai giorni nostri¹³.

In questo senso, la ceramica dorata fu un oggetto sontuoso molto diffuso in al-Andalus, visto che sono stati ritrovati resti in luoghi così lontani



Fig. 1 - Madrid. Museo Arqueológico Nacional. *Pomo di kohl* di cristallo di rocca (Foto MAN).

⁸ Alcuni di questi lussuosi oggetti arrivarono già durante il califfato omayyade e servirono come ispirazione per l'implementazione della produzione e lo sviluppo della tecnica in al-Andalus.

⁹ BANGO TORVISO 2009, pp. 586-589.

¹⁰ ZOZAYA STABEL-HANSEN 1993, pp. 119-138.

¹¹ BLOOM 2011, pp. 141-150.

¹² BANGO TORVISO 2001.

¹³ ROSSER-OWEN 2015, pp. 39-64.



Fig. 2 - Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Cofanetto d'avorio di al-Mu'izz (Foto MAN).



Fig. 3 - León. Tesoro de la Colegiata de San Isidoro. Cofanetto d'argento niellato di Sadaqa ibn Yūsuf (da BANGO TORVISO 2001).

come Valencia, Cordova, Siviglia o Saragozza¹⁴. L'ammirazione andalusì verso questo tipo di ceramica fece sì che si iniziasse una fabbricazione propria, assimilando la produzione e la tecnica venuta da luoghi come i califfati fatimide e abbaside. Ad esempio, nel Museo Arqueológico de Córdoba conserviamo un frammento di ceramica dorata (fig. 4) che risponde apparentemente alla stessa tradizione tecnica¹⁵. Nonostante tutto, sappiamo che la sua elaborazione è dovuta ad una bottega andalusì grazie all'iscrizione che cita al-Mu'tamid (re tra il 1040-1095), l'ultimo monarca della taifa sivigliana. Questo successe pure con i tessuti, i cui motivi ornamentali servirono come modelli per l'arte



Fig. 4 - Córdoba. Museo Arqueológico. Ceramica dorata sivigliana (Foto dell'Autore).

¹⁴ BARCELÓ TORRES, HEIDENREICH 2014, pp. 245-276.

¹⁵ BARCELÓ TORRES, HEIDENREICH 2014, p. 271.



Fig. 5 - Toledo. Museo de Santa Cruz. Arco taifa. Fianco nord (Foto dell'Autore).

dell'al-Andalus, essendo plasmati tanto su oggetti sontuari quanto su spazi architettonici.

Trovandoci di fronte a tutti questi fattori decisivi, dobbiamo far notare il particolare caso di Toledo, che cominciò a sviluppare un tipo d'arte con personalità propria e sostanzialmente diverso da quello del legato califfale. Toledo prese come base il linguaggio anteriore e assimilò alcuni modelli provenienti da altre estetiche artistiche arrivate, senza alcun dubbio, grazie alle arti sontuarie dal Mashreq mediterraneo. I resti archeologici scoperti nell'anno 2002 sotto il convento di Santa Fe di Toledo, rivelarono resti architettonici di gran interesse¹⁶. La sua localizzazione dentro il perimetro del *Alfícén* (spazio fortificato dove era ubicato l'*alcázar*), ci porta a pensare all'antico complesso palatino islamico e alle sue stanze d'ostentazione. Nella parte nord del chiostro di Santa Fe, sono stati ritrovati frammenti di tre archi (Museo de Santa Cruz, Toledo) che si contraddistinguono per il loro repertorio iconografico e la loro originalità (fig. 5), visto che, fino ad oggi, non si conoscono oggetti in

¹⁶ MONZÓN MOYA 2011, pp. 243-275.

tutto il Mediterraneo con i quali si possano stabilire confronti¹⁷. L'ubicazione originale de questi archi è sconosciuta, così come quella dei loro supporti, giacché si trovarono decontestualizzati. La loro lussuosa ornamentazione però, potrebbe indicare che appartenessero ad uno spazio che dava accesso ad una delle stanze più nobili del palazzo. Si tratta di tre archi in mattone decorati con gesso tagliato e incrostazioni di vetri di vari colori, intorno ai quali si sviluppa una tematica vegetale e figurata. Allo stesso tempo, le fronti degli archi si decorano con due soggetti: una caccia sul fianco sud e una relazione d'animali sul fianco nord. Grazie alla conservazione della pittura si è potuto determinare il valore materiale di quest'opera, visto che è l'elemento principale che conferisce sontuosità all'opera. Il fondo di ogni composizione è coperto di colore blu di lapislazzuli, probabilmente portato dall'Afghanistan, mentre le figure e la vegetazione sono dipinte con pigmenti d'oro¹⁸. L'elezione e combinazione di questi colori fa in modo che gli archi abbiano un aspetto ricco e di chiara ostentazione, quello che cercavano i monarchi.

L'originalità di questi archi non solo deriva dal colore, ma anche dall'iconografia rappresentata. Il fianco sud dell'arco conta con la rappresentazione di una scena di caccia, abbastanza abituale nel contesto mediterraneo, giacché si tratta di un'iconografia ereditata dall'Antichità. In questo spazio la figura principale è un falconiere a cavallo, dettaglio che ci permette situare la scena nell'ambito cortigiano. La falconeria, ampiamente praticata dagli inizi del Medioevo, ebbe un ruolo importante in questi ambiti di potere durante questo periodo. La prova del suo successo sono le numerose rappresentazioni artistiche che sono sopravvissute fino ad oggi. Tra queste si possono citare diverse opere realizzate su distinti supporti artistici e provenienti da differenti contesti geografici e religiosi: l'intaglio d'avorio califfale cordovese, come la *Arqueta de Leyre*¹⁹ (Museo de Navarra), i tessuti normanni, come l'*Arazzo di Bayeux*²⁰ (Musée de la Tapisserie de Bayeux), o i dipinti murali di San Baudelio de Berlanga²¹ (Casillas de Berlanga, Soria²²). Tutti esempi

¹⁷ MONZÓN MOYA, MARTÍN MORALES 2006, pp. 53-76.

¹⁸ GONZÁLEZ PASCUAL 2014, pp. 195-226.

¹⁹ SILVA SANTA CRUZ 2013, pp. 232-238.

²⁰ CARSON PASTAN, WHITE, GILBERT 2014.

²¹ GUARDIA PONS 2011.

²² Il frammento originale si trova nel Cincinnati Art Museum.

appartenenti alla cronologia del Pieno Medioevo. Un altro motivo interessante di questo lato degli archi è un'aquila con una gazzella tra gli artigli (fig. 6). Una figura simile la troviamo rappresentata in un piatto d'argento (fig. 7) di tradizione sasanide (Miho Museum) dei secoli settimo/ottavo (gli ultimi anni dell'impero sasanide e i primi del califfato omayyade di Damasco). Non si deve dimenticare che queste rappresentazioni zoomorfe, che furono ampiamente diffuse e utilizzate come un segno di potere, sono motivi venuti del mondo antico (in questo caso tra l'arte romana e l'arte persiana), e quindi appartengono ad una lunga tradizione che volle perpetuare il potere attraverso dei simboli²³.

Sul fianco nord degli archi (fig. 5) si sviluppa una relazione d'animali, tanto reali come fantastici: rapaci, grandi felini, capre alate, uccelli con nimbo (fig. 8) e sfingi oppure felini alati con un'aureola attorno alla testa. Non tutti possono essere riconosciuti con precisione, perchè alcune parti dell'arco sono deteriorate. Però possiamo avvertire che alcune di queste rappresentazioni non appartengono ad una tradizione occidentale, e per questo dobbiamo cercare le loro origini nella parte più orientale del Mediterraneo, o persino, in Oriente Medio. Nella zona di al-Andalus si conservano altri esempi di gessi architettonici coetanei sui quali si rappresentano soggetti zoomorfici fantastici, come succede nella Aljafería di Saragozza²⁴ o nell'*alcázar* di Balaguer²⁵ (Museu de La Noguera, Lérida). Comunque, dobbiamo pensare nuovamente nell'arrivo di questi motivi grazie ad una base materiale che avrebbe permesso la loro facile diffusione, come ad esempio i tessuti. Così, riprendendo un oggetto anteriormente citato, tutta la lunghezza dell'Arazzo di Bayeux è decorata con due linee orizzontali sulle quali si rappresentano molte tipologie d'animali, sia reali che fantastici. L'apparizione di queste varietà d'animali in un luogo così lontano della cultura islamica dimostra, ancora una volta, che i tessuti del Mashreq furono oggetti molto apprezzati nei regni cristiani e che furono usati come modelli d'ispirazione. Nonostante tutto, non troviamo precedenti o conseguenti né in al-Andalus e neppure negli altri Regni Ispani d'animali con nimbo procedenti da un contesto islamico e quindi si

²³ CANEPA 2009.

²⁴ BELTRÁN MARTÍNEZ 2008, p. 131.

²⁵ ALÒS TREPAT, SOLANES POTRONY 2010, pp. 58-89.



Fig. 6 - Toledo. Museo de Santa Cruz. Arco taifa. Particolare del fianco sud (Foto dell'Autore).



Fig. 7 - Miho Museum. Piatto sasanide di argento (Foto Miho Museum).



Fig. 8 - Toledo. Museo de Santa Cruz. Arco taifa. Particolare del fianco nord (Foto dell'Autore).

dovrebbe iniziare una ricerca centrata nell'arte del Mediterraneo più orientale. Nel Museo Sacro del Vaticano si conserva un tessuto sasanide del sesto o settimo secolo (fig. 9) sul quale appare lo stesso motivo dell'uccello con nimbo²⁶. In questo senso, l'ispirazione nei tessuti orientali è più che evidente, e soprattutto se ricordiamo che la taifa di Toledo aveva un commercio esteriore abbastanza attivo, come segnalano i cronisti fedeli alla realtà come Ibn Ḥayyān²⁷.



Fig. 9 - Città del Vaticano. Musei Vaticani. Museo Sacro. Tessuto sasanide (da VOLBACH 1942).

Sebbene, per trovare paralleli a questo tipo di rappresentazione delle figure con nimbo, non dobbiamo solo riferirci all'Islam del Mashreq, ma anche alla cultura persiana precedente. I tessuti e la lavorazione su metalli di lusso sasanidi sono stati molto importanti per conoscere la provenienza di alcuni di questi motivi, come abbiamo visto nel caso del piatto anteriormente citato o il tessuto dei Musei Vaticani. Nel contesto dell'impero sasanide si trovano i rilievi di Tāq-i Bustān, realizzati durante la Tarda Antichità (secoli III-VII)²⁸. In questa successione di grotte scavate si intagliarono pannelli che illustravano con gran dettaglio scene delle corti dei diversi governatori. Qui possiamo comprovare che il nim-

²⁶ VOLBACH 1942, p. 41.

²⁷ Il cordovese Ibn Ḥayyān, grazie a una lettera inviata per Ibn ʿĀbir, (letterato della corte taifa di Toledo), trasmette importanti dati relativi alla celebrazione organizzata dal monarca al-Ma'mun. Comunque, dobbiamo a Ibn Bassām quest'informazione visto che lui fu la persona che eseguì la compilazione, essendo la sua versione l'unica arrivata fino a noi. In questa lettera, Ibn ʿĀbir racconta come al-Ma'mun avesse realizzato una festa in onore di suo nipote Yaḥya (futuro al-Qādir) con motivo della sua circoncisione. Nella lettera si citano numerosi oggetti e la loro provenienza, alludendo a differenti luoghi del Mediterraneo e, persino, dell'Oriente Medio. Una traduzione di questo testo si può trovare in: RUBIERA MATA 1988, pp. 166-170 o DELGADO VALERO 1987, pp. 247-251.

²⁸ Il lavoro citato sviluppa in gran parte il significato simbolico ed estetico di questo centro artistico: CANEPA 2009.

bo accompagna le figure che sono state identificate come imperatori (fig. 10). Grazie a queste scoperte, possiamo interpretare il suo uso come un segno di rappresentazione reale e, di conseguenza, come la materializzazione nel mondo terreno della divinità. Si può così dimostrare che i persiani ereditarono dagli antichi questi animali fantastici, con o senza nimbo, come simbolo di rappresentazione dell'autorità e che rimasero sempre associati alla simbologia del potere. Infatti, questo repertorio iconografico e simbolico manifesta che la circolazione di modelli figurativi tra l'al-Andalus e il Mashreq fu frequente visto che ci troviamo di fronte a rappresentazioni mai viste fino ad ora nella penisola iberica.

L'importazione di sontuosi oggetti-modelli tardo-antichi da un contesto orientale è imprescindibile per potere capire la loro apparizione qui. In definitiva, gli archi del palazzo di Toledo sono ricoperti da un ciclo iconografico venuto da un substrato che risponde ad un'eredità mediterranea antica e tardo-antica ancora molto interiorizzata²⁹.

Si mostra così in modo evidente la stima che i monarchi taifas ebbero per questi oggetti di lusso importati e il loro desiderio di imitarli per decorare le stanze più apprezzate. Per questo motivo, dobbiamo pensare alla circolazione in tutta l'area del Mediterraneo di oggetti artistici che furono usati come modelli per realizzare nuove opere. Molti di questi prodotti arrivarono in altre corti andalusì importanti, come Saragozza o Siviglia, essendo ugualmente utilizzati per reinterpretare l'estetica artistica ereditata dal califfato. In questo



Fig. 10 - Iran. Tāq-i Bustān. Rilievo di imperatore sasanide (da CANEPA 2009).

²⁹ CALVO CAPILLA 2014, pp. 1-33.

senso, si dovrebbe incidere sull'importanza dell'arte della taifa di Toledo che si separò della tradizione omayyade, facilitando la creazione di nuove forme vincolate ad un contesto più orientalizzato, e per questo forse potrebbe essere definito come il caso più innovativo nel contesto dell'eredità califfale. Per concludere, vista la diversità artistica e l'apparizione di nuove forme estetiche durante l'undicesimo secolo in al-Andalus, si mostra in modo evidente il ruolo giocato dal mare Mediterraneo: gran canale, veicolo geografico e temporale di modelli artistici³⁰.

³⁰ Il mio ringraziamento alla Dott.ssa Noelia Muñoz Esteban e alla Dott.ssa Maria Teresa Chicote Pompanin per la traduzione di questo articolo.

BIBLIOGRAFIA

- ALÒS TREPAT, SOLANES POTRONY 2010 = C. ALÒS TREPAT, E. SOLANES POTRONY (edd.), *Catàleg de la col·lecció de materials andalusins del Museu de la Noguera*, Lèrida 2010.
- AZUAR RUIZ 1998 = R. AZUAR RUIZ, *Al-Ándalus y el comercio mediterráneo del siglo XI, según la dispersión y distribución de las producciones cerámicas*, in *Codex Aquilarensis* 8, 1998.
- BANGO TORVISO 2001 = I. G. BANGO TORVISO (ed.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía. Catálogo de exposición (León, 18 diciembre 2000 – 28 febrero 2001)*, Valladolid 2001.
- BANGO TORVISO 2009 = I. G. BANGO TORVISO (ed.), *Alfonso X el Sabio (Murcia, 27 octubre 2009 – 31 enero 2010)*, Murcia 2009.
- BARCELÓ TORRES, HEIDENREICH 2014 = C. BARCELÓ TORRES, A. HEIDENREICH, *Lusterware Made in the Abbaid Taifa of Seville (Eleventh Century) and its Early Production in the Mediterranean Region*, in *Mugarnas* 31, 1, 2014.
- BELTRÁN MARTÍNEZ 2008 = A. BELTRÁN MARTÍNEZ, *La Aljafería*, Zaragoza 2008.
- BERTI, GIORGIO 2011 = G. BERTI, M. GIORGIO, *Ceramiche con coperture vetrificate usate come "bacini". Importazioni a Pisa e in altri centri della Toscana tra fine X e XIII secolo*, Firenze 2011.
- BLOOM 2011 = J. BLOOM, *The Painted Ivory Box Made for the Fatimid Caliph al-Mu'izz*, in D. KNIPP (ed.), *Siculo-Arabic Ivories and Islamic Painting, 1100-1300. Proceedings of the International Conference (Berlin, 6-8 July 2007)*, München 2011.
- CALVO CAPILLA 2007 = S. CALVO CAPILLA, *Viajes por el Mediterráneo entre los siglos VIII y XII. Tras los pasos de viajeros andalusíes, fatimíes y bizantinos*, in M. CORTÉS ARRESE (ed.), *Caminos de Bizancio*, Cuenca 2007.
- CALVO CAPILLA 2014 = S. CALVO CAPILLA, *The Reuse of Classical Antiquity in the Palace of Madinat al-Zahra' and its Role in the Construction of Caliphal Legitimacy*, in *Mugarnas* 31, 1, 2014.
- CANEPA 2009 = M. CANEPA, *The Two Eyes of the Earth. Art and Ritual of Kingship between Roma and Sasanian Iran*, Berkeley-Los Angeles-London 2009.
- CARSON PASTAN, WHITE, GILBERT 2014 = E. CARSON PASTAN, S. WHITE, K. GILBERT, *The Bayeux Tapestry and its Contexts. A Reassessment*, Suffolk 2014.
- DELGADO VALERO 1987 = C. DELGADO VALERO, *Toledo islámico: ciudad, arte e historia*, Toledo 1987.

- GONZÁLEZ PASCUAL 2014 = M. GONZÁLEZ PASCUAL, *La puesta en valor de un conjunto de fragmentos de arco decorados con yeserías islámicas hallado en el antiguo convento de Santa Fe de Toledo*, in *Informes y Trabajos* 10, 2014.
- GUARDIA PONS 2011 = M. GUARDIA PONS, *San Baudelio de Berlanga. Una encrucijada*, Barcelona 2011.
- LIROLA DELGADO 2011 = P. LIROLA DELGADO, *Al-Mu'tamid y los Abadies. El esplendor del reino de Sevilla (s. XI)*, Almería 2011.
- MONZÓN MOYA 2011 = F. MONZÓN MOYA, *El antiguo convento de Santa Fe: la desmembración del aula regula islámica y su transformación en un cenobio cristiano*, in J. PASSINI, R. IZQUIERDO BENITO (edd.), *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano. Actas del III Curso de Historia y Urbanismo Medieval*, Toledo 2011.
- MONZÓN MOYA, MORALES 2006 = F. MONZÓN MOYA, C. MARTÍN MORALES, *El antiguo convento de Santa Fe de Toledo*, in *Bienes Culturales* 6, 2006.
- REMIE CONSTABLE 1994 = O. REMIE CONSTABLE, *Trade and Traders in Muslim Spain. The Commercial Realignment of the Iberian Peninsula, 900-1500*, New York 1994.
- ROSSER OWEN 2015 = M. ROSSER OWEN, *Islamic objects in Christian Contexts: Relic Translation and Modes of Transfer in Medieval Iberia*, in *Art in Translation* 7.1, 2015.
- RUBIERA MATA 1988 = M. J. RUBIERA MATA, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid 1988.
- SILVA SANTA CRUZ 2013 = N. SILVA SANTA CRUZ, *La eboraria andalusí. De la Córdoba omeya a la Granada nazarí*, Oxford 2013.
- VALDÉS FERNÁNDEZ 1991 = F. VALDÉS FERNÁNDEZ, *Aspectos comerciales de la economía peninsular en el periodo de los reinos de taifas*, in *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 18, 1991.
- VIGUERA MOLINS 1992 = M. J. VIGUERA MOLINS, *Los Reinos de Taifas y las invasiones magrebíes (al-Ándalus del XI al XIII)*, Madrid 1992.
- VOLBACH 1942 = W. F. VOLBACH, *I tessuti del Museo Sacro Vaticano. Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana*, 3.1, Città del Vaticano 1942.
- ZOZAYA STABEL HANSEN 1993 = J. ZOZAYA STABEL HANSEN, *Importaciones casuales en al-Andalus: las vías de comercio*, in J. MARTÍ OLTRA, M. T. LLOPIS GARCÍA, R. AZUAR RUIZ (edd.), *IV Congreso de Arqueología Medieval Española. Sociedades en transición (Alicante, 4-9 octubre 1993)*, 1, Alicante 1993.

ATTORI E GAMMADIAE

*Da un diaspro rosso della collezione medicea di Firenze
ai mosaici profani con raffigurazioni teatrali**

CRISTINA CUMBO

Erano gli anni '30 del Settecento, un periodo fondamentale per l'antiquaria in sviluppo presso la corte Medicea fiorentina, le cui collezioni si arricchivano di nuove acquisizioni e imitazioni anche nel campo della glittica.

È ancora in questo particolare momento che veniva dato alle stampe il volume di Antonio Francesco Gori¹, "*Gemmae antiquae ex thesauro Mediceo et privatorum dactyliothecis Florentiae: exhibentes tabulis C. imagines virorum illustrium et deorum*", in cui erano trattati i tesori della collezione Medicea².

La descrizione, talvolta molto breve, di gemme e cammei era affrontata nel secondo volume, in cui rientrava anche quella relativa a un diaspro rosso dal-

* Desidero ringraziare il Prof. Fabrizio Bisconti per avermi dato l'opportunità di partecipare al convegno che si è tenuto nella duplice sede di Catania e Siracusa, proponendomi di cimentarmi nell'approfondimento delle *gammadiae* in ambito profano e della glittica. Si ringraziano inoltre gli altri organizzatori, il Dott. Matteo Braconi, la Prof.ssa Mariarita Sgarlata e la Prof.ssa Teresa Sardella.

¹ A. F. Gori era un erudito antiquario, autore del *Museum Florentinum*, composto di 12 volumi, di cui i primi due dedicati alle gemme incise della dattiloteca Medicea e di famosi gabinetti toscani: TASSINARI 2008, p. 252; TASSINARI 2010, pp. 66-69; BORRONI SALVADORI 1978, pp. 565-614.

² La collezione fiorentina di gemme venne smembrata tra il 1870 e il 1880: le gemme furono destinate al Museo Archeologico Nazionale e quelle moderne a Palazzo Pitti. Cfr. PANNUTI 1973, pp. 3-15; GIULIANO 1973, pp. 19-35; GIULIANO 1978, pp. 249-260.



Fig. 1 - Illustrazione schematica della gemma tratta dal volume del Gori, tav. 44.

la singolare iconografia³, all'epoca scheggiato sulla destra e sulla parte inferiore, conservato presso l'allora Museo Fiorentino⁴ e attualmente custodito nel deposito del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, inv. 14831 (fig. 1)⁵.

Il Gori scriveva della rappresentazione di una commedia, interpretata da tre attori: uno schiavo, un uomo anziano e una donna⁶.

Lo studioso aveva notato un simbolo sulla veste del personaggio centrale, il più anziano, pensando che si trattasse di una «tessera quadrata e dorata, inserita sulla parte frontale del clavo», senza però aggiungere alcuna opinione personale in merito. Lo Zannoni riprendeva la descrizione della gemma⁷, così come il Reinach che faceva riferimento al Gori, inserendo il disegno schematico della gemma e riportando il fatto che si trattasse di un diaspro rosso con scena di commedia⁸.

Fu il Bottari⁹, nell'ambito di un discorso più ampio e volto a comprendere il significato delle lettere presenti all'interno di mosaici ravennati e romani, a menzionare il diaspro:

«Dell'uso di queste lettere sull'estremità delle vesti se ne ha un antico riscontro da una gemma del Museo Fiorentino, dove sono incisi tre recitanti, uno de' quali ha la veste con un simil marco. Che questi si tessessero co' panni,

³ Riguardo la questione sulla provenienza delle gemme: TASSINARI 2008, pp. 255-263; SPIER 2007, pp. 1-14; BIANCHI 1989, pp. 210-222.

⁴ TONDO, VANNI 1990, n. 79, pp. 172, 221.

⁵ Si ringrazia il direttore del Museo Archeologico Nazionale di Firenze e della sezione "Museo delle collezioni", il Dott. Mario Iozzo, per avermi aiutata a individuare la gemma in questione, per la foto del reperto e per l'accesso al magazzino.

⁶ GORI 1731-1732, n. 8, pp. 102-103, tav. 44.

⁷ ZANNONI 1831, n. 2, 2, pp. 28-29.

⁸ REINACH 1895, n. 44, 8, pl. 22.

⁹ BOTTARI 1737-1754, 3, tav. 146, pp. 65-66.

lo attesta Boezio,¹⁰ dicendo, dove parla dell'abbigliamento della Filosofia...».

La gemma¹¹ (fig. 2) si compone di una figurazione ternaria, lavorata in maniera concisa e non troppo dettagliata, imperniata su un personaggio principale centrale e due secondari laterali.

Sulla sinistra, vi è un uomo in sandali, abbigliato con una tunichetta esomide corta e da lavoro fino al ginocchio. Si tratta del ser-

vo, con una maschera della tipologia *therápon maison* con boccoli a corona corti fino alle spalle e nuca calva. Le braccia esili sono distese lungo il corpo, le mani leggermente rialzate, i polsi ornati con grossi bracciali. È certamente più giovane rispetto al protagonista della scena, in posizione centrale, verso cui si volta.

L'uomo anziano, dalla barba raffigurata schematicamente in tre ciocche, indossa una maschera della medesima tipologia. Ha il ventre enfiato, le braccia muscolose, l'avambraccio cinto da un particolare bracciale che sembra ingabbiare l'arto. È coperto da una tunica esomide, stretta in vita da una cintura, e terminante con una frangia. L'uomo è in movimento verso sinistra, la gamba destra piegata e la sinistra tesa, in opposizione alla testa, voltata dalla parte della donna verso la quale sta parlando. Indossa un paio di sandali e



Fig. 2 - Firenze. Museo Archeologico Nazionale. Collezione Medicea. Diaspro rosso. Inv. 14831 (su concessione della Soprintendenza Archeologica della Toscana – Firenze).

¹⁰ BOETHIUS, *Phil. Consol.*, 1, 1, in CSEL 67, p. 2: «[...] Vestes erant tenuissimis filis subtili artificio indissolubili materia perfectae, quas, uti post eadem prodente cognomi, suis minibus ipsa texuerat; quarum speciem, veluti famosas imagine solet, caligo quaedam neglectae vetustatis obduxerat. Harum in extremo margine Π Gaecum, in supremo vero Θ legebatur intextum atque in utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insigniti videbantur, quibus ab inferiore ad superius elementum esset ascensus».

¹¹ Larghezza 2,2 cm; altezza 1,6 cm; spessore 3 mm. Non sono presenti iscrizioni sul retro. Si presume fosse stato incastonato in un anello. Sono presenti tre scheggiature lungo il bordo, in basso, sulla destra e sulla sinistra. La forma del diaspro è riconducibile alla tipologia 8c nella tavola di FRUMUSA 2010, p. 54.

stringe nella mano un bastone ricurvo. Il timpano alle sue spalle, sorretto da due colonne, rappresenta presumibilmente l'uscio della casa o, in alternativa, la *frons scenae* per indicare il contesto teatrale.

La donna, sulla destra, indossa ancora una maschera, dalla bocca larga e dai boccoli a coronare il capo¹². È coperta da una tunica, che ricade fino ai piedi, e dalla palla sulla quale sono indicate le pieghe all'altezza delle spalle e del ventre. Braccia e mani sono piegate, i polsi ornati da pesanti *armillae*, lo sguardo fisso verso un punto fuori dalla scena. Appare triste per via del richiamo verbale del personaggio più anziano.

Infine, centrale e ben visibile sulla veste dell'uomo con il bastone, vi è la *gammadia*¹³, a forma di *iota* schiacciata con gli apici grandi e ben marcati, l'asta più breve.

I soggetti sono particolari, la raffigurazione con *gammadia* unica al momento nel panorama della glittica. Dati questi elementi, si potrebbe, a mio avviso, escludere l'ombra della falsificazione¹⁴ che si proietta spesso su soggetti più diffusi, tramite la creazione di imitazioni facilmente commercializzabili.

Alcuni confronti pertinenti possono però essere avanzati con le raffigurazioni musive e, più precisamente nell'iconografia monumentale.

La cosiddetta casa del Menandro di Mytilene, collocata sulla stessa collina del teatro e datata verso la seconda metà del III secolo d.C.¹⁵, si componeva di alcuni ambienti collocati attorno a un peristilio¹⁶.

L'ambiente di ricevimento era occupato da un magnifico pavimento con il mosaico di Orfeo, mentre quelli del *triclinium* e del portico erano decorati con raffigurazioni tratte dalle commedie di Menandro, celebre commedio-

¹² Cfr. CIMOK 2000, pp. 90-91.

¹³ Il termine *gammadia* verrà in tal sede utilizzato in pura forma convenzionale, essendo esito di numerose confusioni avvenute nell'arco dei secoli.

¹⁴ Sul problema dell'autenticità delle gemme: CORBY FINNEY 2006, pp. 837-844.

¹⁵ Per la descrizione dei singoli mosaici, si rimanda a CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS 1970; CSAPO 1997, pp. 165-182.

¹⁶ Per le ipotesi di appartenenza della *domus*, si vd. CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS 1970, p. 105; PARRISH 1997a, pp. 155-157.

grafo ateniese vissuto tra IV e III secolo a.C.¹⁷.

La composizione pannellare del *triclinium* si apre con un ritratto di Menandro,¹⁸ proseguendo poi con alcune scene tratte dalle sue commedie¹⁹, la prima delle quali è l'atto II della Πλοκίον (fig. 3).

Il primo personaggio di sinistra è leggermente voltato verso l'uomo centrale, leva la mano destra nel segno della parola, mentre l'altra è avvolta nel pallio dai toni azzurri coperto da una tunica clavata.

La sua maschera presenta un incarnato più scuro, incorniciata da boccoli biondi che ricadono sulle spalle. Si tratta di Μοσχίων.

L'uomo centrale, più anziano, è il protagonista, Λάχης. Indossa una tunica dalle maniche ornate con un motivo a scacchiera e un pallio frangiato, impugna una *virga* e agita il braccio destro verso la donna, parlandole animatamente. La sua veste è ornata con due *gammadiae*, a forma di *iota* schiacciata, dalla morfologia un po' spigolosa.

La donna, Κρωβύλη, è rappresentata di tre quarti, avvolta in una palla verde chiara sopra una tunica clavata²⁰.



Fig. 3 - Isola di Lesbo. Mytlene. *Domus* di Menandro. Pannello musivo con rappresentazione della commedia Πλοκίον di Menandro (da CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS 1970, tav. 3,1).

¹⁷ Si conoscono 5 commedie frammentarie tramite i papiri di Ossirinco. Alcuni testi possono essere ricostruiti grazie alle opere di Plauto e Terenzio. Cfr. GUIDORIZZI 2013, pp. 92-99; PAGUAY CANO 2014, pp. 51-63.

¹⁸ Altre raffigurazioni del commediografo si trovano nella casa del Menandro a Daphne e in affresco a Pompei e ad Efeso. Cfr. KONDOLEON 2000, pp. 57-59; scheda 40, p. 156.

¹⁹ Si vd. FURLEY 2014, pp. 155-181.

²⁰ Nella commedia greca di IV secolo a.C. gli abiti denotavano alcune caratteristiche del personaggio, così come le stesse maschere. Si vd. BROOKE 1962, p. 15; BERNABÒ BREA 1998; GREEN 1997, pp. 135-143; BOUSSAC 1997, pp. 145-164.



Fig. 4 - Isola di Creta. Chania. Casa del Dioniso. Pannello musivo con rappresentazione della commedia Πλοκίου di Menandro (da GUTZWILLER, ÇELİK 2012, p. 581, fig. 6).

La scena deriverebbe dal momento in cui una ricca donna prepotente prova ad imporre al marito di accettare un matrimonio per il figlio, il quale ha abusato di una ragazza rimasta poi incinta.

La commedia è purtroppo molto frammentaria, ma possiamo essere certi che il personaggio centrale e più anziano sia il marito della donna alla quale si oppone, prendendo le difese del figlio, alle sue spalle, per il quale vorrebbe solo un matrimonio felice. La vicenda si conclude con la riappacificazione della famiglia grazie a un prezioso gioiello, una collana per l'appunto, che fornisce il nome alla commedia stessa, ripresa poi da Cecilio Stazio nel II secolo a.C. con la sua opera *Plocium*.

Il mosaico è confrontabile con la raffigurazione musiva della stessa commedia nella casa del Dioniso a Chania, Creta (fig. 4). Di nuovo lo schema è ternario: sulla sinistra vi è l'anziano Λάχης, con *virga* e *gammadiae*, che sta dialogando con la moglie sulla destra; seduto su un *subsellium* vi è il giovane figlio, che a sua volta prova a parlare con la madre²¹.

Tornando a Mytilene, il terzo pannello è occupato dai ritratti ideali dei tre filosofi Σιμμίας, Σωκράτης e Κέβης. Infine il registro termina con il busto della musa Thalia, protettrice della commedia e della poesia pastorale,

²¹ GUTZWILLER, ÇELİK 2012, p. 580.

rappresentata con i suoi attributi, ovvero una maschera da commedia di un anziano in una mano e un *pedum* nell'altra.

Il secondo registro si apre con una nuova scena menandrea riguardante l'atto III della *Σαμία* (fig. 5)²². È l'anziano Δημέας a giocare qui un ruolo fondamentale, in quanto "giudice" che riflette e cerca di sbrogliare la matassa di avvenimenti equivoci.

Di nuovo, sulla sinistra, vi è un uomo, ritratto di tre quarti, in tunica manicata e cinta in vita, le cui spalle sono coperte da un corto mantello, che indossa una maschera dai tratti quasi africani, i cui lunghi boccoli neri ricadono in ciocche. La didascalia indica il suo ruolo, Μάγειρος, ovvero "cuoco". Il momento rappresentato è quello in cui Demea sta minacciando il servo Parmenone per conoscere la verità. Allo stesso tempo, il cuoco sta cercando Parmenone, il quale si trova ad essere testimone del litigio tra Demea e Criside che entra in scena accompagnata da una vecchia con il bambino.

Centralmente, ecco infatti proprio l'anziano Demea, in tunica manicata e pallio sul quale sono indicate due *gammadiae*, ancora della tipologia a forma di *iota* schiacciata. Impugna una *virga* e si rivolge alla donna sulla destra, la sua concubina Χρυσίς, verso la quale dirige il proprio risentimento, generato da un giudizio avventato.

La "ragazza di Samo" è avvolta in una veste clavata e colorata, dai toni verdi e azzurri. Sembra proteggersi, scansandosi verso la cornice della scena, impersonando il ruolo dell'accusata e manifestandolo tramite il movimento di raccolta delle braccia sul petto.



Fig. 5 - Isola di Lesbo. Mytilene. *Domus* di Menandro. Pannello musivo con rappresentazione della commedia *Σαμία* di Menandro (da CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS 1970, tav. 4,1).

²² Gli equivoci sono generati dall'errata convinzione che Criside sia la madre del bambino che in realtà ha solo accettato di accudire per proteggere la reputazione della vera madre, Plangone. Cfr. GUIDORIZZI 2013, p. 105; pp. 134-137.

Le *gammadiae* non compaiono invece nel pannello²³ tratto dalla commedia *Συναριστῶσαι*, in cui tre donne siedono intorno a un tripode, mentre un piccolo personaggio – un bambino²⁴, o forse una servitrice²⁵ – è nascosto dietro la cattedra di una delle signore. È proprio il sesso delle protagoniste, il ruolo e l'abbigliamento ad escludere la presenza dei simboli di cui si indaga il significato.

Segue l'Ἐπιτρέποντες, capolavoro di Menandro²⁶. Il pannello è composto di nuovo da una figurazione ternaria inserita in una cornicetta seghettata bianca e nera.

Il personaggio di sinistra, indicato con la didascalia Σιρός²⁷, indossa una tunica manicata da lavoro e cinta in vita, tiene i piedi incrociati nella comune posa del pastore, mentre in mano stringe un bastone. Al di sotto del braccio sinistro si trova una borsa nera a tracolla, quella contenente i gioielli del bambino ritrovato.

L'uomo centrale, in tunica e pallio frangiato con *gammadiae*, è l'anziano Σμίκρινος. Egli pone il braccio destro verso il pastore, nell'atto di indicarlo, mentre colloquia con il personaggio di destra.

Smicrine è il "giudice" e padre di Panfile, colui che ha un ruolo di neutralità e al contempo di superiorità poiché decide la sorte del bambino – ovvero suo nipote – rappresentato marginalmente alla scena, in dimensioni minori, senza maschera, quasi in procinto di affacciarsi timidamente dalla cornice.

L'altro uomo, con maschera identica a quella del pastore, è Davo, il carbonaio (ἄνθρακσις), con un *pedum* ricurvo in mano, mentre gesticola con la destra rivolto al giudice centrale.

È il giudizio di Smicrine a svolgere un ruolo di fondamentale rilievo in questa commedia. Sembra profilarsi una chiara intenzione nell'apposizione delle *gammadiae*, attribuite al personaggio più elevato rispetto alla massa, a

²³ Si confronti con il pannello musivo dal triclinio della Casa di Zosimo a Zeugma e da quello proveniente dalla Villa di Cicerone a Pompei: GUTZWILLER, ÇELİK 2012, figg. 22-23, p. 599.

²⁴ CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS 1970, pp. 41-44; PAGUAY CANO 2014, pp. 60-61.

²⁵ HANDLEY 2002, p. 171.

²⁶ Per la trama della commedia: GUIDORIZZI 2013, pp. 102-103, 122-131.

²⁷ Nemmeno il Charitonidis riuscì a comprendere il perché della didascalia che dovrebbe indicare il pastore di nome Davo: CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS 1970, pp. 43-44.

colui che è investito di un'aura "sacrale" e di una certa dose di saggezza dovuta all'anzianità.

Il terzo ed ultimo registro si apre con l'atto II della commedia Θεοφορουμένης. I protagonisti sono tre uomini, nessuno dei quali munito di *gammadia*. L'uomo di sinistra, Λυσίας, è uno schiavo, come rivela l'abbigliamento e la sua azione: sta infatti ballando, con un κύμβαλον tra le mani, in onore di Cibele. Il personaggio centrale è un altro schiavo, Παρμένων, che sembra essere stato colto di sorpresa. A destra, vi è Κλεινίας, una donna, che tiene un altro cembalo in mano, mentre in basso si nota un personaggio di dimensioni minori, senza maschera e perciò muto, con un *aulos* tra le mani.²⁸

Purtroppo il testo di Menandro è molto frammentario²⁹, ma quel che è certo, e confermato dal mosaico, è il fatto che tre dei personaggi fossero schiavi, quindi non possedevano le *gammadiae* sulle vesti a causa del proprio ruolo.

Si prosegue con il IV atto dell'Εγχειρίδιον, commedia quasi totalmente perduta. Stavolta sono due gli anziani con *virga* in mano e *gammadiae* identici per maschera e abbigliamento: Στάτων e Δέρσιππος. Il personaggio centrale, un servo, identificabile con Κέρδων³⁰, si rivolge a quest'ultimo toccandogli una spalla.

Il pavimento musivo dell'ambiente B termina con la trasposizione figurata dell'atto IV della frammentaria Μεσσηνίας, in cui entrano in scena i servi Σύρος e Τίβιος che tengono per le braccia il giovane personaggio centrale, Χαρεῖνος.

Nessuno di loro presenta una *gammadia* sulla veste: gli schiavi, per via della loro condizione, ne sono automaticamente esclusi; il giovane lo è per via della sua età che non gli permette di essere abbastanza "saggio" da potersi elevare con il suo giudizio al di sopra degli altri uomini³¹.

²⁸ Si confronti con Daphne: GUTZWILLER, ÇELİK 2012, fig. 29, p. 607.

²⁹ PAGUAY CANO 2014, p. 59; HANDLEY 2002, p. 171.

³⁰ Per il Charitonidis, il personaggio teneva in mano qualcosa di difficilmente identificabile, che si rivela invece essere il lembo azzurrino della veste: CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS 1970, p. 51.

³¹ Quei segni, individuati dal Charitonidis e considerati *gammadiae* per via della loro forma alludente al Γ, costituiscono solo "intrusioni" di tessere utilizzate per indicare le pieghe della veste. Si confronti anche con la veste tenuta da un servo nella scena della *mutatio vestis*

I mosaici del portico proseguono la rassegna menandrea. Il primo pannello riguarda l'atto III della commedia Κυβερνήτης. Nessuno dei tre attori viene stavolta identificato tramite didascalie. Il personaggio sulla sinistra è ingnocchiato e avvolto in una tunica blu, con un mantello rosso. Non si riesce a distinguere se si tratti di un uomo o di una donna, nonostante gli abiti, abbastanza colorati, possano suggerire il sesso femminile. L'uomo giovane, dagli abiti su toni dell'oro, dell'arancio e del bianco, sembra parlargli, esattamente come il personaggio più anziano, con la *virga* e le *gammadiae*, rappresentato all'estrema destra. Purtroppo è impossibile ricostruire con precisione la storia poiché la commedia è, ancora una volta, eccessivamente frammentaria.

Seguono i pannelli con la rappresentazione della Λευκαδίας e dell'atto V del Μεισούμενος, per giungere infine all'atto II della Φάσμα. In quest'ultima rappresentazione sono di nuovo presenti tre attori. Sulla sinistra, all'interno di una porta dai battenti aperti, vi è una giovane donna dall'espressione sconvolta. L'uomo anziano, con *virga* e *gammadiae*, sembra inseguirla, mentre il giovane sulla destra posa una mano sul suo braccio, in atto di volerlo fermare. Il pannello si riferisce al momento in cui vi è l'apparizione della ragazza che il giovane Fidia si era convinto fosse solo un sogno. L'anziano, invece, è il padre del ragazzo.

Il tema delle commedie menandree si diffonde nell'edilizia residenziale verso la seconda metà del III secolo d.C. in una zona specifica compresa tra Lesbo, Creta, Antiochia e la zona del basso Danubio.

Il mosaico con le commedie di Menandro si ripete, perciò, nell'antica Daphne, suburbio di Antiochia. Il pavimento musivo – individuato nel 1999, ma scoperto nel 2007 – è composto da pannelli disposti in sequenza, in cui sono trattate le commedie Συναριστῶσαι, Θεοφορουμένης, Φιλάδελφοι e Περικειρομένη, seguite da raffigurazioni geometriche.

per la donna nel mosaico della Villa del Casale di Piazza Armerina (GENTILI 1959, tav. 5). Allo stesso tempo, lo studioso sosteneva che le vere e proprie *gammadiae* fossero segni a forma di doppia T, indicanti solo i personaggi anziani. In realtà, come si è visto, si trovano solo sulle vesti degli anziani per un preciso motivo insito alla trama della storia e a un simbolismo molto più complesso. Cfr. CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS 1970, p. 98.

Quella interessata dalle *gammadiae* corrisponde alla trasposizione dell'atto I della commedia *Φιλᾶδελφοί*³², un *unicum* al momento, poiché è il solo pannello figurativo conosciuto relativo a quest'opera del commediografo ateniese (fig. 6). Sono rappresentate due donne sedute sulle loro sedie, che si configurano come cattedre, abbigliate in tunica clavata e palla sui toni dell'arancio e del blu/verde scuro. Entrambe stanno fili-



Fig. 6 - Antiochia. Daphne. Pannello musivo con rappresentazione della commedia *Φιλᾶδελφοί* (da GUTZWILLER, ÇELİK 2012, p. 591, fig. 17).

lando e tengono tra le mani i sottili cordoncini bianchi che si avvolgono in matasse contenute all'interno di ceste viminee. La donna di sinistra sembra rivolgersi verso l'uomo centrale, ritratto di tre quarti, con una maschera dalla bocca larga e quasi sproporzionata, dalle sopracciglia arcuate come quelle di un satiro. Quest'ultimo veste una tunica manicata e un pallio con *gammadiae* che lasciano scorgere le forme di un ventre enfiato reso tramite un chiaroscuro di tessere bianche e grigie. Tiene la mano destra nel gesto della parola, mentre nella sinistra stringe un sottile bastone. Le *gammadiae*, ancora della conformazione a *iota* schiacciata, in questa specifica rappresentazione hanno gli apici bipartiti e i tratti molto spessi³³.

Grazie alla trama tratta dalla *Stichus* di Plauto, possiamo attualmente dire che la scena di Daphne rappresenti il momento della discussione tra Antipho e le sue due figlie, promesse in sposa a due uomini. Antipho sta prendendo quindi una decisione nel I atto della commedia, ovvero sta imponendo il suo giudizio sui pensieri delle figlie.

³² Si è ipotizzato che fosse un titolo alternativo della commedia di Menandro "*Adelphoi*", sulla base di cui Plauto scrisse il suo *Stichus*: GUTZWILLER, ÇELİK 2012, p. 590.

³³ Per Gutzwiller e Çelik, sarebbero "emblemata a forma di clessidra" tessuti nel pallio, riscontrabili sulle vesti di uomini anziani: GUTZWILLER, ÇELİK 2012, p. 593.



Fig. 7 - Bulgaria. *Ulpia Oescus*, odierna Gigen. Pannello musivo con rappresentazione della commedia *Αγαθοί* di Menandro (da IVANOV 1954, tav. 8).

Allo stesso tempo, il mosaico di tradizione ellenistica da *Ulpia Oescus*³⁴ in Bulgaria, databile, a mio avviso, verso la seconda metà del III secolo d.C.³⁵, riproduce ancora una frammentaria rappresentazione di una delle commedie di Menandro, *Αγαθοί*, tratta direttamente dal I libro dell'*Iliade* di Omero (fig. 7)³⁶. La scena si riferisce al litigio tra Agamennone – sulla sinistra – e Achille – sulla destra – riguardo l'ancella Briseide³⁷. Il personaggio frammentario con la *gammadia* dovrebbe essere Nestore, il saggio re di Pylos, che tenta di riconciliare i due uomini. Colui che non indossa

una maschera – ed è perciò muto nella rappresentazione teatrale – è Patroclo, il quale accompagnerà Achille verso le navi dei Mirmidoni³⁸.

È in quest'ottica che si deve tanto più leggere il mosaico proveniente dal *frigidarium* di Talah, databile al primo scorcio del IV secolo d.C. e conservato al Museo di Gafsa. Si tratta di un pavimento musivo, suddiviso in registri sovrapposti, in cui sono rappresentate le diverse prove agonistiche, tra le quali la corsa, il salto in lungo, il lancio del disco, e il *pankration*, un misto di lotta e pugilato³⁹.

³⁴ *Ulpia Oescus* era, tra la fine del III e gli inizi del IV secolo d.C., una zona di frontiera, sede della *legio V Macedonica*, trasferita da Potaissa: POULTER 2010, pp. 11-42; JILEK 2009, pp. 91-92. Il mosaico venne scoperto nel 1948, nell'attuale villaggio di Gigen, presso Nikopol: IVANOV 1958.

³⁵ Prima metà del III secolo d.C. per: IVANOV 1954; VALEVA 1995, p. 251.

³⁶ HOM., *Iliade*, I, 121-303.

³⁷ L'Ivanov notava un *revival* delle commedie di Menandro nel periodo compreso tra il III e il IV secolo: IVANOV 1958.

³⁸ IVANOV 1958; IVANOV 1994, pp. 159-160.

³⁹ BÉJAOUÏ *et alii* 1995, pp. 173-175; BEN ABED 2006, pp. 128-129.

È chiaro, qui più che altrove, che i giudici indossanti tunica e pallio⁴⁰ presentano su quest'ultimo una *gammadia* dentata e angolare, insieme all'evergete che è anche il committente. Sono raffigurati con la *virga* in una mano, esattamente come i personaggi esaminati nei riquadri relativi alle commedie di Menandro, quasi a voler alludere a una loro appartenenza alla sfera filosofica, ma soprattutto alla figura del saggio, di colui che – per l'appunto – è “provvisto” di giudizio e autorevolezza data la sua età.

L'iconografia dei mosaici riguardanti le commedie di Menandro corrisponde, a mio avviso, a quella della raffigurazione ad intaglio sulla gemma di Firenze, riferibile su base stilistica a un periodo compreso tra la metà del II e i primi anni del III secolo d.C. È altamente probabile che l'artista si fosse ispirato a iconografie monumentali, diffuse in alcuni ambienti relativi al mondo del teatro, proprio per la presenza della *gammadia*⁴¹. Alcuni precedenti, simili ma non identici, sono costituiti da tre gemme vitree, di fattura notevolmente inferiore e sicuramente più antiche rispetto al gioiello fiorentino, probabilmente di I secolo d.C.⁴². Presentano anch'esse un personaggio più anziano centrale, un uomo e una donna in posizione laterale, ma le differenze sono molte: l'anziano ha un braccio elevato e l'altro che stringe un bastone teso verso l'alto, l'uomo laterale non sembra indossare gli abiti dello schiavo, lo sfondo non presenta nessuna scenografia e la *gammadia* non è nemmeno accennata. Tra l'altro, la gemma vitrea incolore proveniente da *Carnuntum* sostituisce un'erma alla figura dell'uomo laterale. Il rarissimo schema iconografico era stato accennato con questi tre esemplari, poi sostituito da ben altre composizioni di maggior successo. Soltanto in un secondo momento, forse tra la fine del II e gli inizi del III secolo d.C., esso viene ripreso nel dia-

⁴⁰ L'assenza della *gammadia* sulla veste del giudice rappresentato all'estrema destra nel terzo registro è certamente dovuta a una questione prospettica. Il simbolo doveva trovarsi sul lembo della veste non visibile. Si vd. anche KAROUI 2005, nt. 10, p. 306.

⁴¹ Si ringrazia la Prof.ssa Sena Chiesa che, nell'ambito della ricerca per la mia tesi dottorale condotta presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, mi ha fornito un prezioso aiuto, soprattutto per la datazione.

⁴² Per la gemma da Verona: MAGNI 2009, n. 635, p. 138; per la gemma da Mont-Augé, Marne: GUIRAUD 1988, n. 621A, pl. 43; GUIRAUD 2011, pp. 127-129; per la gemma da *Carnuntum*: ZWIERLEIN, DIEHL 1991, 2, n. 775. La gemma da Marne è stata datata, a mio avviso in maniera erranea, al IV secolo d.C., contestualmente alla sepoltura in cui venne ritrovata, senza considerare la possibilità di scambio e tesaurizzazione già in antico.



Fig. 8 - Verona. Civici Musei d'Arte. Gemma vitrea viola. Inv. 27233 (si ringrazia la dott.ssa Margherita Bolla per la foto).

spro e, a questo punto, è plausibile supporre che, essendo la gemma un oggetto personale e costituendo al momento un *unicum*, fosse stata ideata *ad hoc*, dal committente/proprietario presumibilmente per affermare e ricordare la sua professione, quella di attore, in un intento auto rappresentativo, riferendosi forse a un episodio teatrale ben definito, come suggeriva la Magni (fig. 8)⁴³. Esaminando l'iconografia infatti e comparandola con i mo-

saici di Mytilene, si può rilevare una spiccata somiglianza tra la gemma e il mosaico con la raffigurazione della Σαμία, soprattutto considerando come elemento incisivo la presenza dello schiavo e della donna triste. La *gammadia* gioca perciò un ruolo di spicco, addirittura datante nel piccolo oggetto.

Una breve altra piccola parentesi ci conduce ai vetri dorati. Ebbene, è proprio su uno di questi, conservato presso i Musei Vaticani, che una rappresentazione in foglia dorata, datata alla metà del IV secolo d.C., riguarda nuovamente il tema del teatro (fig. 9).

Centralmente, infatti, vi è raffigurato il defunto, con una lunga tunica cinta e manicata, i capelli corti, gli occhi grandi e a mandorla, mentre tiene in una mano la palma della vittoria, e nell'altra due flauti. Sulla sinistra vi è una piccola colonnina sormontata da cinque corone impilate, mentre sulla destra vi è un'erma coronata da una maschera comica. La colonna è incisa con due iscrizioni e due corone. La prima iscrizione visibile è *Ilia*, seguita da una corona lemniscata, poi da *Capitolia* e infine da una nuova corona presumibilmente d'oro. L'iscrizione che corre intorno ed è, purtroppo, frammentaria, riporta *Invicta Rom[(a)] Ilioror[...]*. L'uomo ha le spalle coperte da un mantello sul quale risaltano in oro due *gammadiae*, di una tipologia differente rispetto a quelle precedentemente esaminate. Queste sono infatti a forma di L dalle terminazioni "dentate".

⁴³ MAGNI 2009, p. 138.

La rappresentazione è stata interpretata da vari studiosi come il ritratto del defunto, un istrione, che si cimentava in qualche rappresentazione teatrale e musicale, probabilmente – come suppose il Boldetti⁴⁴ – riguardante la caduta di Troia, date le iscrizioni. Si colloca perciò tra le scene di mestiere⁴⁵, ma quel che in tale sede interessa è proprio la presenza di *gammadiae*, ancora una volta, sull'abito di un personaggio teatrale in un contesto auto rappresentativo.

Riguardo la gemma sarebbe interessante conoscerne la provenienza, impresa purtroppo impossibile, in quanto oggetti di questo tipo costituivano merce di scambio e collezionismo già in epoca antica. È possibile comunque effettuare alcune considerazioni ipotizzando una lavorazione della pietra da parte di artisti orientali. Ad Aquileia, ad esempio, sappiamo che il commercio di pietre dure da intaglio con l'Oriente era molto fiorente. La città friulana, infatti, fu un centro primario per la produzione glittica a partire dal I secolo a.C. fino alla fine del III d.C., periodo in cui si distinsero un filone di lavorazione ispirato a tipologie classiciste di tradizione medio italica, e un altro che si rifaceva alla tradizione ellenistica orientale⁴⁶.

Un'altra notizia importante dal punto di vista collezionistico e archeologico la fornisce il Marangoni⁴⁷, informando che molti oggetti di questo tipo



Fig. 9 - Città del Vaticano. Musei Vaticani. Sezione Arte Sacra. Vetro dorato con ritratto di istrione (da MOREY 1959, n. 25).

⁴⁴ BOLDETTI 1720, pp. 206-207; GARRUCCI 1858, pp. 65-66; GARRUCCI 1864, tav. 34, 1; MOREY 1959, n. 25, tav. 4; testo a p. 7; IOZZI 1902, tav. 12, 2; testo a pp. 64-65.

⁴⁵ BISCONTI 2000, pp. 109-110.

⁴⁶ SENA CHIESA 1977, pp. 197-214.

⁴⁷ MARANGONI 1744, pp. 70-73.

furono ritrovati nelle catacombe di Priscilla, così come alcuni medaglioni furono rinvenuti nel sopratterra di S. Callisto e dei Ss. Pietro e Marcellino, i quali poi confluirono nelle collezioni del Cardinal Carpegna.

Il Buonarroti⁴⁸ li vide esposti nel “museo” del Cardinale. Ma non è il solo a parlare di ritrovamenti di gemme all'interno di cimiteri romani. Ancor prima, infatti, Lorenzo de' Medici, eletto ambasciatore a Roma per l'incoronazione di papa Sisto IV, si recò nella Città Eterna con lo zio, Giovanni Tornabuoni. Il pontefice, per ottenere l'appoggio della famiglia Medici, donò molti cammei e gemme che, molto probabilmente, provenivano proprio dai cimiteri romani, dove nella calce di chiusura dei loculi erano infissi un gran numero di oggetti⁴⁹. È suggestivo pensare che anche la nostra gemma provenisse proprio da uno dei cimiteri romani, importata, tesaurizzata e usata come corredo funebre.

Il tema delle *gammadiae* in ambito profano conduce direttamente ad Efeso, nell'unità residenziale 3 della seconda casa a terrazzo, dove la Musa della commedia, Thalia, abbigliata in maniera filosofica, con una maschera comica e il *pedum* in mano, è insignita delle lettere (fig. 10).

A lei si associano altri tre personaggi femminili con le stesse *gammadiae*. Si tratta della Musa della poesia epica, Calliope, insieme a Erato, Musa della poesia cerimoniale, e infine Saffo, la celebre poetessa di Lesbo, che compare come decima Musa⁵⁰. Si manifestano anche le altre Muse e lo stesso Apollo, personaggi identificati dalla didascalia, ma sprovvisti di lettere sulle vesti⁵¹.

È evidente che il fine ultimo dell'inserimento delle *gammadiae*, ancora nel III secolo d.C.⁵², sia quello di evidenziare una caratteristica morale⁵³: si tende perciò a sottolineare il grado di elevazione d'animo che le quattro donne

⁴⁸ BUONARROTI 1698.

⁴⁹ PANNUTI 1973, p. 4.

⁵⁰ Il tema delle Muse in associazione con i filosofi si riscontra nelle testimonianze plastiche di III secolo d.C. Cfr. SAPELLI 1998, pp. 34-37; MICHELI 1979-1995, pp. 51-57; KOCH-SICHTERMANN 1982, figg. 260-263; WEGNER 1966; PANELLA 1966-1967, pp. 15-39.

⁵¹ ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2011, pp. 97-101. Cfr. BRAGANTINI 1990-2003, pp. 63-67; CIARDIELLO 2006, pp. 102-119.

⁵² PARRISH 1997b, p. 596; ZIMMERMANN 2014, p. 732.

⁵³ Le *gammadiae* possono solo indicare una caratteristica intrinseca del personaggio che ne è insignito. Non ci sarebbero infatti punti di contatto tra le Muse e gli attori teatrali, così come con altre raffigurazioni tra cui quelle cristiane.

possiedono occupandosi della poesia. La stessa Thalia, oltre ad essere “patrona” della commedia, lo è della poesia pastorale e idillica⁵⁴.

La presenza delle *gammadiae* nel mondo profano non si esaurisce qui. Singolare è infatti la presenza di una di queste lettere, ancora dalla forma di *iota* schiacciata, proprio sulla veste di Cloto, una delle Parche, colei che tesse il filo della vita, collocata dietro la cattedra su cui siede Peleo.

Il personaggio femminile si trova accanto a Lachesi e Atropo, le altre due Parche, rispettivamente colei che avvolge il filo della vita stabilendo il destino dell'uomo e colei che lo recide dichiarando la morte. Le tre *Fatae* assistono al primo bagno di Achille, in un'iconografia particolare di pura invenzione tardo romana⁵⁵.

Il contesto archeologico della villa di Teseo a Paphos⁵⁶, così come lo stile dell'intero mosaico, inserito in una sala tricliniare o più probabilmente in un



Fig. 10 - Efeso. Seconda casa a terrazza. Raffigurazione della musa Θαλεια (da ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2011, p. 99, fig. 153).

⁵⁴ È emblematico come alcune figure femminili, nell'arte profana tardo antica, possano essere considerate nobili d'animo, esattamente alla pari con i filosofi o con i giudici, diversamente dal cristianesimo, in cui le *gammadiae* non compaiono mai sugli abiti delle sante. L'unica eccezione perduta e perciò incerta è costituita da un vetro dorato con S. Agnese tra Pietro e Paolo: GARRUCCI 1858, tav. 21, 3 = GARRUCCI 1864, tav. 21, 2 = GARRUCCI 1872-1881, 3, tav. 190, 3.

⁵⁵ GHEDINI 1987, pp. 239-264; GHEDINI 2001, pp. 58-73.

⁵⁶ La villa venne interpretata come il palazzo del governatore, cfr. MICHAELIDES 1987a, p. 44; GHEDINI 1997, p. 241. Gli scavi furono condotti da una missione polacca e documentati nei vari *reports* del Polish Centre of Mediterranean Archaeology: DASZEWSKI 1993,

ambiente per udienze pubbliche⁵⁷, può essere datato al primo V secolo d.C.⁵⁸ Questa raffigurazione presenta, quindi, particolarità tutt'altro che trascurabili. Le altre due Parche non hanno l'abito segnato dallo stesso simbolo. È infatti solo Cloto, la Parca della vita, ad essere “marchiata” e riconosciuta, a spiccare in un mosaico in cui sono raffigurati numerosi personaggi mitologici di una certa levatura. È lei infatti a tessere il filo della vita, lei a generare in qualche modo quello che sarà il destino verso cui ogni uomo è diretto. È a lei, dunque, che è affidata un'aura di sacralità, la stessa che è assegnata alle persone sagge e perciò ai filosofi che siedono insieme a Socrate in un consesso raffigurato all'interno di un mosaico frammentario di Apamea di Siria.

Sono qui rappresentati i “sette sapienti”, in tunica e pallio – l'abito della filosofia – con un rotolo chiuso tra le mani. L'uomo centrale, calvo e con la barba lunga, nel gesto della parola, identificato dall'iscrizione che recita Σωκράτης, insieme a quello alla sua destra, indossano il pallio alla cinica, lasciando scoperta una spalla e il torace⁵⁹. Sul lembo del pallio del secondo filosofo da sinistra e sul primo da destra sono visibili due *gammadiae* marcate a forma di H, molto probabilmente raffigurate anche sulle vesti degli altri componenti del gruppo, perse a causa della consistente lacuna.

Lo schema di questo mosaico della metà del IV secolo d.C. riprende nettamente l'iconografia adottata anche dai famosi affreschi catacombali cristiani in cui Cristo, centralmente assiso, è contornato dai dodici apostoli. Un parallelismo, questo, che risulta fondamentale anche per il tema delle *gammadiae*, trattato in questa sede poiché gli apostoli e il Cristo indossano, solitamente, proprio tunica e pallio segnato da una *gammadia*, spesso dalla forma di lettera *iota*, schiacciata o più allungata, a seconda dell'abilità del pittore e della sua comprensione verso la lingua scritta. Cristo, gli apostoli e i santi, coloro che partecipano della divinità, sono elevati verso una sfera superiore rispetto alla “folla” dei fedeli e indicati dalle *gammadiae*, ricordati e

pp. 101-110; DASZEWSKI 1995, pp. 91-99; DASZEWSKI 2000, pp. 293-294; MEYZA 2002, pp. 255-261; DASZEWSKI 2003, pp. 279-300.

⁵⁷ L'abside leggermente sopraelevata potrebbe suggerire un utilizzo della stanza per le udienze: GHEDINI 1997, p. 241.

⁵⁸ DASZEWSKI 1988, pp. 72-76; MICHAELIDES 1987b, p. 247; MICHAELIDES 1989, pp. 272-292.

⁵⁹ JALABERT, MOUTERDE, MONDÉSERT 1955, n. 1341, pp. 74-75.

venerati per le loro virtù. Ma non è un caso che le *gammadiae* non appaiano per la prima volta nell'arte funeraria – e poi monumentale – cristiana, perché la loro origine dev'essere sicuramente ricondotta altrove, verso una terra tanto affascinante quanto antica, quella d'Israele e della gente ebraica, dispersa e itinerante in tutto l'impero. Un popolo, quello giudaico, di cui si sono conservati gli abiti nei siti occupati dai fuggitivi post rivolte del 70 e del 135 d.C., quali, ad esempio, la Grotta delle Lettere (Nahal Hever)⁶⁰ e la leggendaria roccaforte di Masada⁶¹, per citare solo due dei siti più famosi e tralasciando molti altri insediamenti collocati lungo il corso del fiume Nilo e nella terra d'Israele⁶². Le *gammadiae* angolari e a striscia dalla terminazione dentata sono le stesse che si ritrovano sulle vesti di molti personaggi “spiritualmente elevati”, come ad esempio, Mosè, David, Ezechiele nella sinagoga di Dura Europos, e allo stesso tempo si ritrovano sui sarcofagi ritratto egiziani, così come su alcuni dei magnifici ritratti del Fayyum.

Di nuovo nel V secolo d.C., riprendendo influenze del tutto ellenistiche, le *gammadiae* sono ancora presenti sulle vesti di personaggi, al momento non ben identificati ma forse assimilabili ai Maccabei, nel mosaico pavimentale della sinagoga di Huqoq, recentemente scoperta dall'équipe della prof.ssa Jodi Magness dell'Università della North Carolina. Sono apparentemente a forma di H per via del verso in cui sono raffigurate, ma basti capovolgerne la visione per notare che, in realtà, la *gammadia* è sempre quella di partenza: la lettera a forma di *iota* schiacciata, dagli apici più larghi⁶³.

Quella dell'inserimento delle *gammadiae* sembra appartenere a una specifica tradizione, le cui radici si perdono e affondano nella terra d'Israele, iniziando un percorso incerto con la comparsa della tipologia a forma di L dentata, proseguendo poi con quella a forma di I che invece si affermerà, trasmettendosi e trovando fortuna proprio nel Cristianesimo a partire dal sottosuolo funerario romano. Questa però è tutta un'altra storia, la quale me-

⁶⁰ YADIN 1963.

⁶¹ SHEFFER *et alii* 1994, pp. 153-256.

⁶² Si ricordano, ad esempio, quelli dalla Nubia, da El-Bagawat, da El-Deir, dal Mons Claudianus, da Didymoi, etc. Cfr. BERGMAN, NORDSTROM, SÖDEBERGH 1975; JØRGENSEN 2004a; JØRGENSEN 2004b; JØRGENSEN 2006; JØRGENSEN 2007; CARDON *et alii* 2004; MAN-
NERING 2006.

⁶³ MAGNESS *et alii* 2014, pp. 327-347.

rita un approfondimento a parte e mirato a sottolineare un aspetto specifico riguardo questi particolari segni⁶⁴ che hanno attraversato i secoli fino a giungere a noi, confondendo e incuriosendo gli studiosi di tutte le epoche, e serbando il proprio simbolismo sotto le spesse cortine del tempo.

⁶⁴ La ricerca costituisce l'argomento della tesi dottorale dell'Autrice, di prossima pubblicazione.

BIBLIOGRAFIA

- BEN ABED 2006 = A. BEN ABED, *Tunisian Mosaics. Treasures from Roman Africa*, Los Angeles 2006.
- BERGMAN, NORDSTROM, SÖDEBERGH 1975 = I. BERGMAN, H. A. NORDSTROM, T. S. SÖDEBERGH, *Late Nubian Textiles*, Stockholm 1975.
- BERNABÒ BREA 1998 = L. BERNABÒ BREA, *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Napoli 1998.
- BIANCHI 1989 = C. BIANCHI, *Un gruppo di diaspri rossi aquileiesi di età antonina con teste femminili*, in *Aquileia Nostra* 60, 1989, pp. 210-222.
- BISCONTI 2000 = F. BISCONTI, *Mestieri nelle catacombe romane. Appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma*, Città del Vaticano 2000.
- BOLDETTI 1720 = M. BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiterj de' santi martiri, ed antichi cristiani di Roma*, Roma 1720.
- BORRONI SALVADORI 1978 = F. BORRONI SALVADORI, *Tra la fine del Granducato e la Reggenza: Filippo Stosch a Firenze*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* 8, 1978, pp. 565-614.
- BOTTARI 1737-1754 = G. G. BOTTARI, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma*, Roma 1737-1754.
- BOUSSAC 1997 = M. F. BOUSSAC, *Masques et acteurs de théâtre sur les sceaux de Délos*, in *Pallas* 47, 1997, pp. 145-164.
- BRAGANTINI 1990-2003 = I. BRAGANTINI, s. v. *Casa del Bracciale d'oro*, in G. PUGLIESE CARRATELLI, I. BALDASSARRE (edd.), *Pompei: pitture e mosaici*, 6, Roma 1990-2003, pp. 44-145.
- BROOKE 1962 = I. BROOKE, *Costume in Greek Classic Drama*, London 1962.
- BUONARROTI 1698 = F. BUONARROTI, *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi all'altezza serenissima di Cosimo III Granduca di Toscana*, Roma 1698.
- CARDON et alii 2004 = D. CARDON et alii, *Dye analyses of selected textiles from Maximianon, Krokodilô and Didymoi (Egypt)*, in *Purpurae Vestes. Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Ibiza, 8-10 noviembre 2002)*, Formentera-València 2004, pp. 145-154.
- CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS 1970 = S. CHARITONIDIS, L. KAHIL, R. GINOUVÈS, *Les mosaïques de la maison du Ménandre a Mytilène*, Bern 1970.

- CIARDIELLO 2006 = R. CIARDIELLO, *VI 17, Insula Occidentalis 42, Casa del Bracciale d'oro*, in M. AOYAGI, U. PAPPALARDO (edd.), *Pompei (Regiones VI-VII). Insula Occidentalis*, 1, Tokyo 2006, pp. 71-560.
- CIMOK 2000 = F. CIMOK, *Antioch mosaics*, Istanbul 2000.
- CORBY FINNEY 2006 = P. CORBY FINNEY, *Early Christian Engraved Gemstones*, in *Atti del XIV Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Vienna, 19-26 settembre 1999)*, Città del Vaticano 2006, pp. 837-844.
- CSAPO 1997 = E. CSAPO, *Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale: les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique*, in *Pallas* 47, 1997, pp. 165-182.
- DASZEWSKI 1988 = W. A. DASZEWSKI, *Figural Mosaic from Paphos: Subjects, Style and Significance*, in R. FARIOLI CAMPANATI (ed.), *Mosaic floors in Cyprus*, Ravenna 1988, pp. 11-78.
- DASZEWSKI 1993 = W. A. DASZEWSKI, *Nea Paphos 1993*, in *Polish Archaeology in the Mediterranean V. Reports 1993, 1994*, pp. 101-110.
- DASZEWSKI 1995 = W. A. DASZEWSKI, *Nea Paphos. Excavations 1995*, in *Polish Archaeology in the Mediterranean VII. Reports 1995, 1996*, pp. 91-99.
- DASZEWSKI 2000 = W. A. DASZEWSKI, *Nea Paphos. Season 2000*, in *Polish Archaeology in the Mediterranean XII. Reports 2000, 2001*, pp. 293-294.
- DASZEWSKI 2003 = W. A. DASZEWSKI, *Nea Paphos. Season 2000*, in *Polish Archaeology in the Mediterranean XII. Reports 2003, 2004*, pp. 279-300.
- FRUMUSA 2010 = G. FRUMUSA, *Gemme inedite da scavo della valle d'Aosta*, in *Pallas* 83, 2010, pp. 35-54.
- FURLEY 2014 = W. FURLEY, *Widening Horizons and the Blind Spot in New Comedy*, in *Cahiers des Études Anciennes* 51, 2014, pp. 155-181.
- GARRUCCI 1858 = R. GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma*, Roma 1858.
- GARRUCCI 1864 = R. GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani di Roma*, Roma 1864.
- GARRUCCI 1872-1881 = R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato 1872-1881.
- GENTILI 1959 = G. V. GENTILI, *La Villa Erculia di Piazza Armerina. I mosaici figurati*, Roma 1959.
- GHEDINI 1997 = F. GHEDINI, *Achille "eroe ambiguo" nella produzione musiva tardo antica*, in *Antiquité Tardive* 5, 1997, pp. 239-264.
- GHEDINI 2001 = F. GHEDINI, *Achille nel repertorio musivo tardo antico fra tradizione e innovazione*, in *La mosaïque Gréco-Romaine VIII. Actes du VIII^e Colloque Inter-*

- national pour l'Étude de la Mosaïque Antique et Médiévale (Lausanne, 6-11 octobre 1997)*, Lausanne 2001, pp. 58-73.
- GIULIANO 1973 = A. GIULIANO, *La glittica antica e le gemme di Lorenzo il Magnifico*, in N. DACOS, A. GIULIANO, U. PANNUTI (edd.), *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme, Palazzo Medici Riccardi*, Firenze 1973, pp. 19-35.
- GIULIANO 1978 = A. GIULIANO, *Le gemme del Museo Archeologico e del Museo degli Argenti in Firenze*, in *Un decennio di ricerche archeologiche*, Roma 1978, pp. 249-260.
- GORI 1731-1732 = A. F. GORI, *Gemmae antiquae ex thesauro Mediceo et privatorum dactyliothecis Florentiae: exhibentes tabulis C. imagines virorum illustrium et deorum*, Firenze 1731-1732.
- GREEN 1997 = J. R. GREEN, *Deportment, Costume and Naturalism in Comedy*, in *Pallas* 47, 1997, pp. 131-143.
- GUIDORIZZI 2013 = G. GUIDORIZZI, *Letteratura Greca: cultura, autori, testi. Dal IV secolo all'età cristiana*, Milano 2013.
- GUIRAUD 1988 = H. GUIRAUD, *Intailles et camées de l'époque Romaine en Gaule (territoire français)*, *Gallia* 48, 1988.
- GUIRAUD 2011 = H. GUIRAUD, *Intaglios and Cameos from Gaul in the 3rd and 4th Centuries AD*, in C. ENTWISTLE, N. ADAMS (edd.), *Gems of Heaven: Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200-600*, London 2011, pp. 127-129.
- GUTZWILLER, ÇELİK 2012 = K. GUTZWILLER, Ö. ÇELİK, *New Menander Mosaics from Antioch*, in *American Journal of Archaeology* 116, 2012, pp. 573-623.
- HANDLEY 2002 = E. HANDLEY, *Acting, Action and Words in New Comedy*, in P. EASTERLING, E. HALL (edd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, pp. 165-188.
- IOZZI 1902 = O. IOZZI, *Vetri cimiteriali a figure in oro nel Museo Vaticano*, Roma 1902.
- IVANOV 1954 = T. IVANOV, *Une mosaïque Romaine de Ulpia Oescus*, Sofia 1954.
- IVANOV 1958 = T. IVANOV, *New Data about the Comedy "Acheans" by Menander*, in *Forschungen zu Ehren des Akademiemitgliedes Dimităr Dečev aus Anlass seines 80.*, 1958, pp. 489-509.
- IVANOV 1994 = T. IVANOV, *Römische Mosaiken aus Colonia Ulpia Oescenium (Heute Bulgarien)*, in J. P. DARMON, A. REBOURG (edd.), *Actes du IV^e Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique, La Mosaïque Gréco-Romaine (Trèves, 8-14 août 1984)*, Paris 1994, pp. 155-164.
- JALABERT, MOUTERDE, MONDÉSERT 1955 = L. JALABERT, R. MOUTERDE, C. MONDÉSERT, *Inscriptions Grecques et Latines de la Syrie*, 4, Paris 1955.

- JILEK 2009 = S. JILEK, *Frontiers of the Roman Empire. The Danube Limes: a Roman River Frontier*, Warsaw 2009.
- JØRGENSEN 2004a = L. B. JØRGENSEN, *A Matter of Material: Changes in Textiles from Roman Sites in Egypt's Eastern Desert*, in *Antiquité Tardive* 11, 2004, pp. 87-99.
- JØRGENSEN 2004b = L. B. JØRGENSEN, *Team Work on Roman Textiles: the Mons Claudianus Textile Project*, in C. ALFARO GINER (ed.), *Purpurae Vestes I. Textiles y tintes del Mediterráneo en época romana*, Valencia 2004, pp. 69-75.
- JØRGENSEN 2006 = L. B. JØRGENSEN, *The Late Roman fort at Abū Sha'ār, Egypt: Textiles in their Archaeological Context*, in S. SCHRENK (ed.), *Textiles in situ. Their Find Spots in Egypt and Neighbouring Countries in the First Millennium C.E.*, Riggisberg 2006, pp. 161-173.
- JØRGENSEN 2007 = L. B. JØRGENSEN, *Dated Textiles from Mons Claudianus and 'Abu Sha'ar*, in C. FLUCK, A. DE MOOR (edd.), *Methods of Dating Ancient Textiles of the 1st millennium AD from Egypt and Neighbouring Countries. Proceedings of the 4th Meeting of the Study Group 'Textiles from the Nile Valley' (Antwerp, 16-17 april 2005)*, Antwerp 2007, pp. 27-35.
- KAROUÏ 2005 = S. KAROUÏ, *À propos de la mosaïque du taureau de Silin (Tripolitaine)*, in H. MORLIER (ed.), *La mosaïque Gréco-Romaine. Atti del Colloquio (Roma, 2001)*, Roma 2005, pp. 303-311.
- KOCH, SICHTERMANN 1982 = G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982.
- KONDoleon 2000 = C. KONDoleon, *Antioch: the Lost Ancient City*, Princeton 2000.
- MAGNESS *et alii* 2014 = J. MAGNESS *et alii*, *Preliminary Field Report, in Huqoq (Lower Galilee) and its Synagogue Mosaics: Preliminary Report on the Excavations of 2011-2013*, in *Journal of Roman Archaeology* 27, 2014, pp. 327-347.
- MAGNI 2009 = A. MAGNI, *Le gemme di età classica*, in G. SENA CHIESA (ed.), *Gemme dei civici musei d'arte di Verona*, Roma 2009.
- MANNERING 2006 = U. MANNERING, *Questions and Answers on Textiles and their Find Spots: the Mons Claudianus Textile Project*, in S. SCHRENK (ed.), *Textiles in situ. Their Find Spots in Egypt and Neighbouring Countries in the First Millennium C.E.*, Riggisberg 2006, pp. 149-159.
- MARANGONI 1744 = G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche, e profane trasportate ad uso e adornamento delle chiese*, Roma 1744.
- MEYZA 2002 = H. MEYZA, *Nea Paphos. Season 2000*, in *Polish Archaeology in the Mediterranean XII. Reports 2002, 2003*, pp. 279-300.
- MICHAELIDES 1987a = D. MICHAELIDES, *Cypriot mosaics*, Nicosia 1987.

- MICHAELIDES 1987b = D. MICHAELIDES, *A Catalogue of the Hellenistic, Roman and Early Christian Mosaics of Cyprus with Representation of Human figures*, in *Report of the Department of Antiquities. Cyprus 1987*, Nicosia 1987, pp. 239-252.
- MICHAELIDES 1989 = D. MICHAELIDES, *Cypriot Mosaics: Local Traditions and External Influences*, in E. PELTENBURG (ed.), *Early Society in Cyprus*, Edimburgh 1989, pp. 272-292.
- MICHELI 1979-1995 = M. E. MICHELI, *Sarcofago c.d. Mattei con Muse (inv. n. 80711)*, in A. GIULIANO (ed.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, 1, Roma 1979-1995, pp. 51-57.
- MOREY 1959 = C. F. MOREY, *The Gold-glass Collection of the Vatican Library*, Città del Vaticano 1959.
- PAGUAY CANO 2014 = T. PAGUAY CANO, *El uso de la iconografía para el conocimiento de la comedia griega*, in *Philologica Urcitana. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología* 11, 2014, pp. 51-63.
- PANELLA 1966-1967 = C. PANELLA, *Iconografia delle Muse sui sarcofagi romani*, in *Studi Miscellanei*, 1966-1967, pp. 15-39.
- PANNUTI 1973 = U. PANNUTI, *Formazione, incremento e vicende dell'antica raccolta glittica medicea*, in N. DACOS, A. GIULIANO, U. PANNUTI (edd.), *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme (Palazzo Medici Riccardi, Firenze 1972)*, Firenze 1973, pp. 3-15.
- PARRISH 1997a = D. PARRISH, *The Architectural Design and Interior Décor of Apartment I in Insula 2 at Ephesus*, in *Topoi* 7, 2, 1997, pp. 143-158.
- PARRISH 1997b = D. PARRISH, *Architectural Function and Decorative Programs in the Terrace Houses in Ephesus*, in *Topoi* 7, 2, 1997, pp. 579-633.
- POULTER 2010 = A. POULTER, *The Lower Danubian Frontier in Late Antiquity: Evolution and Dramatic Change in the Frontier Zone, c. 296-600*, in P. HERZ, P. SCHMID, O. STOLL (edd.), *Zwischen Region und Reich. Das Gebiet der oberen Donau im Imperium Romanum*, Berlin 2010, pp. 11-42.
- REINACH 1895 = S. REINACH, *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau*, Paris 1895.
- SAPELLI 1998 = M. SAPELLI, *Arte Tardoantica in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano-Roma 1998.
- SENA CHIESA 1977 = G. SENA CHIESA, *Gemme romane di cultura ellenistica ad Aquileia*, in *Antichità Altoadriatiche* 12, 1977, pp. 197-214.
- SHEFFER et alii 1994 = A. SHEFFER et alii, *Masada IV: The Yigael Yadin Excavations 1963-1965. Final Reports: Lamps; Textiles; Basketry, Cordage and Related Arti-*

- facts; Wood Remains; Ballista Balls; Addendum: Human Skeletal Remains*, Jerusalem 1994.
- SPIER 2007 = I. SPIER, *Late Antique and Early Christian Gems*, Wiesbaden 2007.
- TASSINARI 2008 = G. TASSINARI, *La produzione glittica a Roma: la questione delle officine nel mondo romano in epoca imperiale*, in *Rivista di Studi Liguri* 74, 2008, pp. 251-318.
- TASSINARI 2010 = G. TASSINARI, *Lettere dell'incisore di pietre dure Francesco Maria Gaetano Ghinghi (1689-1762) ad Anton Francesco Gori*, in *Lanx* 7, 2010, pp. 61-149.
- TONDO, VANNI 1990 = L. TONDO, F. M. VANNI, *Le gemme dei Medici e dei Lorena nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, Arezzo 1990.
- VALEVA 1995 = J. VALEVA, *Geometric Mosaics from Bulgaria*, in *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, II, Bath (England), September 5-12, 1987, Journal of Roman archaeology* 9, 1995, pp. 251-264.
- WEGNER 1966 = M. WEGNER, *Die Musensarkophage*, Berlin 1966.
- YADIN 1963 = Y. YADIN, *The Finds from the Bar Kokhba Period in the Cave of Letters*, Jerusalem 1963.
- ZANNONI 1831 = G. B. ZANNONI, *Reale Galleria di Firenze, 2, Cammei ed intagli*, Firenze 1831.
- ZIMMERMANN 2014 = N. ZIMMERMANN (ed.), *The Funerary Paintings at Ephesus*, in *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Ephesos, 13-17 september 2010)*, Wien 2014, pp. 729-733.
- ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2011 = N. ZIMMERMANN, S. LADSTÄTTER, *Wall Painting in Ephesos from the Hellenistic to the Byzantine Period*, Istanbul 2011.
- ZWIERLEIN DIEHL 1991 = E. ZWIERLEIN DIEHL, *Die Antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien, 2*, München 1988.

LA PASSIO CHRISTI NEGLI AVORI MASKELL

Migrazioni tematiche tra le arti maggiori e le arti minori

ALESSANDRA LAZZARA

Si è sempre sostenuto che l'arte cristiana delle origini avesse completamente estromesso dai programmi decorativi tutte quelle scene cruente e martiriali, che ne potessero compromettere la serenità¹. Risultano estremamente importanti, a tal proposito, alcuni prodotti eburnei che denotano invece un persistente utilizzo delle suddette tematiche, tanto da far ipotizzare l'esistenza di un ciclo della passione, scomparso nelle arti maggiori, ad eccezione di una serie di sarcofagi, il cui ricordo è ancora perfettamente vivo in molteplici manufatti appartenenti alla cosiddetta classe delle arti minori. È il caso della cassetina eburnea² acquisita nel 1856 dal British Museum di Londra dalla collezione privata di William Maskell³, probabilmente riconducibile a una bottega romana, ma di cui si ignora qualsiasi altra informazione relativa al suo ritrovamento (fig. 1). I pannelli, che costituiscono i lati del contenitore,

¹ BISCONTI 1995a, pp. 247-292; BISCONTI 1995b, pp. 552-558; BISCONTI 2005, pp. 33-54.

² DALTON 1901, n. 291, pp. 49-50; SOPER 1938, p. 153; KITZINGER 1955, pp. 100-101; OTTOLENGHI 1955, p. 19; DELBRUECK 1952, pp. 95-98; BECKWITH 1958, pp. 31-34, fig. 41; KOLLWITZ 1959, pp. 1119-1121; VOLBACH-HIRMER 1961, pp. 329-30, fig. 98; VOLBACH 1976, n. 116, pp. 82-83; KITZINGER 1977, p. 47; KÖTZSCHE 1979, n. 452, pp. 502-504; BUCKTON 1983-1984, pp. 30, 114; STUTZINGER 1983, n. 267, pp. 690-691; BUCKTON 1994, n. 45, p. 58; KÖTZSCHE 1994, pp. 80-90; MAC CORMACK 1995, p. 166; POTTER 1996, n. 108, p. 239; AVERY QUASH 2000, n. 43, pp. 108-111; HARLEY 2007, n. 57, pp. 229-232, tav. 57a-d.

³ MASKELL 1877.



Fig. 1 - Londra. British Museum. Cassetta eburnea con scene di passione (da SPIER 2007b, tav. 57a-d).

rappresentano un vero e proprio ciclo della *passio Christi*, e le loro dimensioni indicano come la piccola teca dovesse avere un aspetto molto regolare e cubico⁴, i cui margini superiori ed inferiori conservano ancora memoria dell'antica copertura e del piano d'appoggio, oggi perduti.

I pannelli, scolpiti in altorilievo, mostrano, in sette distinti episodi, la passione di Gesù. La narrazione inizia con Pilato⁵, munito di tunica lunga e clamide, seduto frontalmente su un'alta cattedra, con i piedi poggianti su

⁴ 7,5 cm d'altezza per 9,8 cm di larghezza.

⁵ LECLERCQ 1939, XIV,1, coll. 1042-1053; LAVAGNINO 1952, coll. 1471-1478; LÉMONON 1981; NARDONI 1987; CENTINI 1994; GIULIANI 2000, pp. 259-263; BROCCOLI 2008, coll. 4092-4093; TREVIANO 2008, coll. 4089-4092; OTRANTO 2009, pp. 495-514.

un *suppedaneum*, mentre è colto nell'atto di lavarsi le mani con l'acqua che un inserviente, in tunica lunga discinta e sandali, gli sta versando. Il volto del prefetto rivela tutta la sua preoccupazione ed imbarazzo nel giudicare la causa che gli si prospetta. Il giudizio di Pilato è uno degli episodi del ciclo della passione che viene raffigurato con maggior frequenza e sempre con il medesimo schema iconografico nei cosiddetti sarcofagi di passione⁶, in cui si riscontrano variazioni appena percepibili riguardanti la gestualità o il numero dei personaggi presenti.

Al centro della scena è rappresentato Cristo mentre procede di gran passo verso destra trasportando la croce⁷, simbolo del martirio, sulle proprie spalle; egli è affiancato da un soldato, abbigliato con il tipico vestiario militare, costituito da tunica corta succinta clamide e pileo pannonicum in capo, che sembra indicargli la via da percorrere con la mano sinistra, mentre l'altra è appoggiata delicatamente sulla spalla destra del condannato. La raffigurazione del Salvatore con il *patibulum* sulle spalle viene totalmente omessa nei repertori iconografici dell'arte cristiana delle origini; si preferì illustrare, anche se in maniera piuttosto sporadica, Simone di Cirene⁸ costretto, contro la sua volontà, a trasportare lo strumento del martirio di Cristo per l'ultimo tratto del Calvario. Tale raffigurazione viene proposta soltanto in un numero assai limitato di opere, ossia nel sarcofago proveniente dal sopraterra del cimitero di Domitilla a Tor Marancia⁹ (fig. 2), nella formella lignea del portale di S. Sabina¹⁰, nei mosaici teodoriciani della chiesa ravennate di Sant'Apollinare

⁶ MARTÌ AIXALA 1994, pp. 1-14.

⁷ FELLE 2000, pp. 158-162; PILARA 2013, pp. 173-186.

⁸ FONCK 1912, pp. 513-528, 641-650; LECLERCQ 1950, XV,1, coll. 1458-1459; STANO 1953, XI, coll. 634-635.

⁹ GARRUCCI 1879, V, p. 75, tav. 350,1; SCHÖENEWOLF 1907, pp. 4-7, 27, 36; MARUCHI 1910, p. 21, tav. 28,6; VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 11, 13, 28-30; WILPERT 1929, I, p. 168, tav. 146,3; LAWRENCE 1932, pp. 111, 131-132, 139-141, 153, 168, 184; GERKE 1939, pp. 71-75, 118; GERKE 1948, pp. 22, 31-33, 35, 43, 96; SOTOMAYOR 1962, pp. 102, 104, 108, 111, 113; DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967, I, n. 49, pp. 48-49, tav. 16; SAGGIORATO 1968, pp. 20-23, 81-93; KOCH 2000, pp. 42, 85-86, 207 nt. 27, 284, 292, 362 nt. 13; SPINOLA 2001, n. 306, pp. 604-605; SAPELLI 2003, n. 190, p. 398; LAZZARA 2010-2011.

¹⁰ Il pannello, diviso a metà, si riferisce alla condanna di Cristo, infatti, mentre a sinistra Pilato si lava le mani, a destra il condannato è colto nell'atto di uscire dal tribunale con le mani legate affiancato da Simone di Cirene, fortemente restaurato dall'intervento del 1836,



Fig. 2 - Città del Vaticano. Museo Pio Cristiano. Sarcofago a colonne (da SAPELLI 2003, n. 190).

Nuovo¹¹, nel *Codex* realizzato nel VII secolo per il monaco Agostino di Canterbury¹² (fig. 3a), in cui Cristo sembra soccombere sotto il pesante carico della croce tanto da dover essere aiutato dal Cireneo, e infine nel *Codex Egberti* (Ms. 24, fol. 83v)¹³ della fine del X secolo (fig. 3b).

Il pannello si conclude con la negazione di Pietro (Mt 26,70-75)¹⁴. L'apostolo, infatti, è seduto, come rannicchiato a causa del freddo, accanto a un fuoco di carboni ardenti, nel cortile del palazzo del sommo sacerdote, mentre una donna lo interroga, con atteggiamento accusatorio, per verificare se fosse un discepolo di Cristo. Pietro, con il capo rivolto in direzione della giovane, allarga le braccia, con i palmi delle mani aperti verso l'alto, come per discolarsi

con la croce sulla spalla destra. BERTHIER 1892, pp. 43-45; WIEGAND 1900, pp. 39-43, tav. 8; DARSY 1961, p. 76; JEREMIAS 1980, n. 17, pp. 57-58, tav. 49; TUMMINELLO 2003.

¹¹ OTTOLENGHI 1955, pp. 5-53; BOVINI 1958, pp. 114-125; BOVINI 1970, pp. 59-81; CORTESI 1975; MUSCOLINO 2012.

¹² Il codice miniato (Corpus Christi College Ms. 286) fu realizzato molto probabilmente a Monte Cassino per volere di Gregorio Magno (590-604). Il foglio 125r precede il vangelo di Luca ed è caratterizzato da dodici differenti scene desunte dalla passione del Salvatore che vanno dal suo ingresso trionfale a Gerusalemme a Simone di Cirene, nell'ultima scena in basso a destra, che trasporta il *patibulum*. WEITZMANN 1977, p. 112, tav. 41; SCHILLER 1968, p. 89, fig. 11.

¹³ KRAUS 1884, p. 25, tav. XLIX; SCHILLER 1968, p. 90, fig. 284; RONIG 1993, pp. 23-24, tav. 48.

¹⁴ STUHLFAUTH 1925, pp. 26-28; WILPERT 1938, pp. 154-155; STOMMEL 1954, pp. 95-96; PORTA 1971, pp. 217-256; SCHILLER 1968, pp. 69-71; GIORDANI 1986, pp. 290-297; RAMIERI 1989, pp. 64-75; BISCONTI 2000, p. 48; CANETRI 2006, pp. 159-200.



a



b

Fig. 3 - a. Corpus Christi College. Ms. 286, fol. 125 (da WEITZMANN 1977, tav. 41); b. Codex Egberti, fol. 83 (da RONING 1993, tav. 48).

dall'accusa ricevuta, alle sue spalle svetta, su una colonnina, il gallo. La donna che accusa l'apostolo nella corte di Caifa ritorna anche nella lastra eburnea¹⁵ conservata a Parigi (fig. 4), ma in tal caso il braciere risulta essere assente e il gallo trova posto nel registro sottostante di fronte a Pietro seduto in lacrime per il suo tradimento. Non sussistono ulteriori esempi inerenti all'episodio del *ter negabis* con le medesime peculiarità iconografiche, in quanto sia in pittura che in scultura viene proposto uno schema figurativo estremamente più sintetico che prevede solo il figlio di Dio, l'apostolo e il gallo.

Esplicita e cruenta è la rappresentazione dell'impiccagione di Giuda, sul secondo pannello, con il capo dell'apostolo rivolto verso l'alto, gli occhi chiusi, il corpo oramai inerte, appeso con una corda all'albero, sotto cui giace, riversa, la borsa con i trenta denari per cui ha tradito Cristo. Matteo (27,3-5) è l'unico evangelista che riporta come Giuda decise di togliersi la vita per via del rimorso per ciò che aveva commesso. Al contrario, negli Atti degli Apostoli (1,16-20), si narra come egli morì a seguito di una rovinosa caduta

¹⁵ VOLBACH 1976, n. 121, p. 86, tav. 65; VOLBACH 1977, pp. 19, 23-25, fig. 21; VOLBACH 1978, p. 265; GABOIT CHOPIN 2000, n. 41, p. 205.

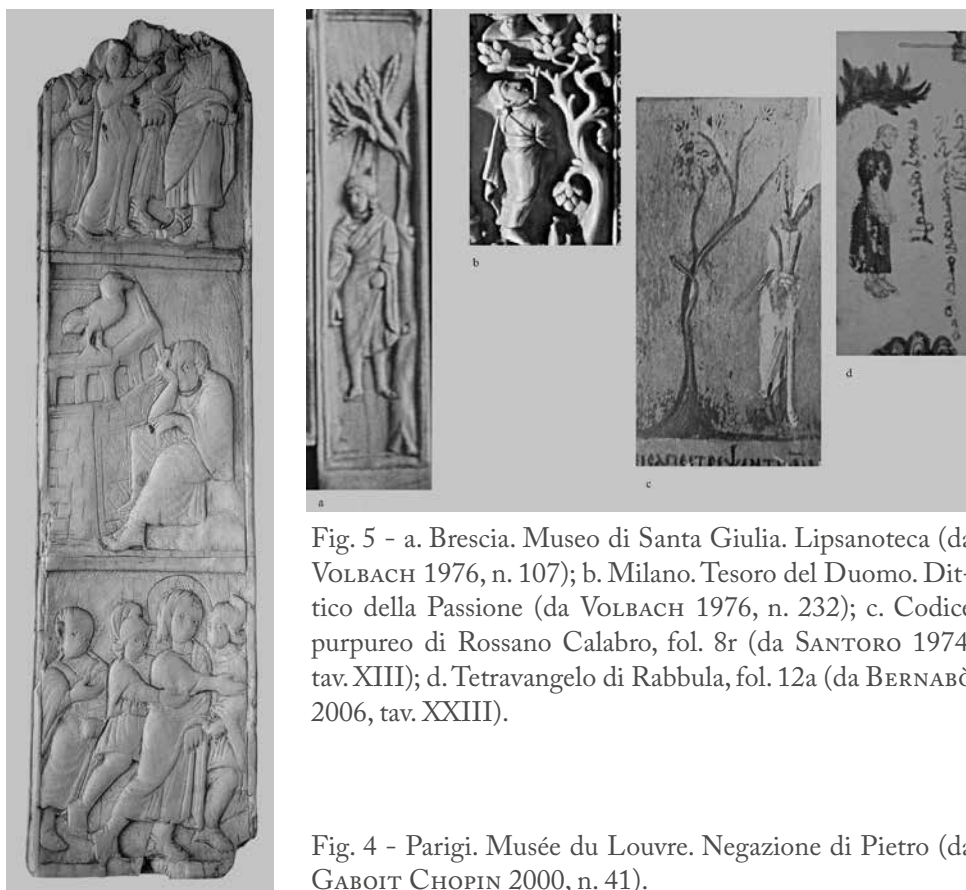


Fig. 5 - a. Brescia. Museo di Santa Giulia. Lipsanoteca (da VOLBACH 1976, n. 107); b. Milano. Tesoro del Duomo. Dittico della Passione (da VOLBACH 1976, n. 232); c. Codice purpureo di Rossano Calabro, fol. 8r (da SANTORO 1974, tav. XIII); d. Tetravangelo di Rabbula, fol. 12a (da BERNABÒ 2006, tav. XXIII).

Fig. 4 - Parigi. Musée du Louvre. Negazione di Pietro (da GABOIT CHOPIN 2000, n. 41).

nel terreno che aveva comperato con i trenta denari, per accogliere il sepolcro di Gesù. La morte di Giuda ritorna in un sarcofago romano¹⁶, fortemente frammentario, custodito nei magazzini del museo archeologico di Arles,

¹⁶ LE BLANT 1878, n. 35, pp. 46-49, tavv. 29-30; GARRUCCI 1879, V, p. 31, tav. 316,2; WILPERT 1929, I, pp. 24, 33, tav. 15,1-2; WILPERT 1932, II, pp. 238, 241, 314, 317 nt. 5, 330; WILPERT 1936, III, p. 49; GERKE 1939, pp. 110-119, tavv. 17, 70, 71; BENOIT 1954, n. 46, pp. 19, 48, tav. 16,2; FAUSONE 1982, n. 30, pp. 194-199, tav. 25b.26; RECIO VEGANZONES 1990, pp. 577-579, fig. 7; KOCH 2000, pp. 175, 178, 181, 489; CHRISTERN-BRIESENICK 2003, III, n. 42, pp. 29-31, tav. 15, 3-5.

nel pannello posteriore del reliquiario¹⁷ di Brescia (fig. 5a), nel Dittico del Tesoro del Duomo di Milano¹⁸ (fig. 5b), nel Codice purpureo di Rossano Calabro¹⁹ (fig. 5c) e nel Tetravangelo di Rabbula²⁰ (fig. 5d); in tutti i casi il corpo esamine, abbigliato per lo più con tunica e pallio, risulta essere appeso, mediante una corda legata attorno al collo, al ramo di un albero che si inarca per via del gravoso peso. L'esemplare Maskell è il più particolareggiato per i dettagli della borsa con i denari e della quercia dal fusto nodoso, tra i cui rami un uccello è colto nell'atto di alimentare i propri piccoli che fuoriescono dal nido. L'albero è una chiara citazione della scultura funeraria pagana²¹, in quanto era solito essere rappresentato accanto alla tomba del defunto, e richiama il concetto escatologico della vita dopo la morte; nel nostro caso tale elemento, associato alla presenza del nido, non può che simboleggiare il potere vivificante del sacrificio di Cristo, in quanto la nuova vita ossia la fertilità non sono che la conseguenza della morte del Redentore per l'umanità.

Un ulteriore richiamo ai modelli classici è riscontrabile nella figura di Giuda impiccato con quella di Marsia, il satiro appeso ad un albero come punizione per aver perso la sfida musicale con Apollo. È probabile che l'artista della cassetta eburnea avesse ben chiaro l'impianto figurativo dell'episodio mitologico presente nella tarda antichità su un variegato numero di manufatti, nonostante ci siano indubbie differenze strutturali e compositive nella realizzazione dei due personaggi, infatti Marsia è sempre raffigurato con le braccia legate sopra al capo e non inerti lungo il corpo²².

¹⁷ KOLLWITZ 1933 (con bibliografia precedente); DELBRÜECK 1952; BOVINI, OTTOLENGHI 1956, n. 9, pp. 24-25, fig. 17; PANAZZA 1968, p. 57; VOLBACH 1976, n. 107, pp. 77-78, tav. 57; PILLINGER 1985; STELLA 1987, pp. 73-77; STELLA 1990b, n. 5b.li, pp. 344-346; BISCONTI 2004, p. 122.

¹⁸ NEBBIA 1962, pp. 25-26, fig. 24; VOLBACH 1976, n. 232, pp. 136-137, tav. 107; DAVID 2007, p. 35, fig. 18.

¹⁹ HASELOFF 1898, pp. 111-112; SANTORO 1974, p. 109, tav. XIII.

²⁰ CECHELLI, FURLANI, SALMI 1959, p. 66; LEROY 1964, p. 150; WEITZMANN 1966, pp. 317-325; WEITZMANN 1979a, p. 171; SEVRUGIAN 1990, p. 75; SÖRRIES 1993, p. 98; LENZI 2000, p. 152; BERNABÒ 2006, p. 104.

²¹ KOCH 1975, n. 74, p. 107, tav. 79; ZANCKER, EWALD, 2008, pp. 357-361; HARLEY 2013, pp. 25-27.

²² FREMERSDORF 1967, pp. 178-179; CHILDS 1979, n. 113, p. 136; WEIS 1992; GORETTI 2004, pp. 36-45; HARLEY 2013, pp. 28-30.

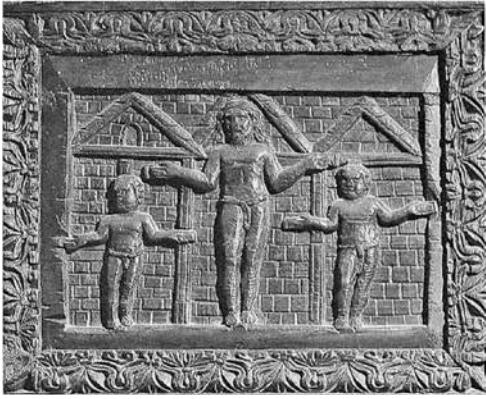


Fig. 6 - Roma. Basilica di Santa Sabina. Formella lignea della crocifissione (SPIER 2007a, fig. 1).

Il pannello, che costituisce un *unicum* iconografico per come è strutturato, è contraddistinto anche dall'immagine del Cristo crocifisso disposto tra Maria e Giovanni da un lato e Longino dall'altro. Si tratta di una delle prime raffigurazioni, insieme a quella presente sulla formella lignea del portale di Santa Sabina a Roma²³ (fig. 6), della crocifissione del figlio di Dio, se non si tengono conto delle piccole incisioni su alcune gemme di datazione incerta e di sospetta falsificazione²⁴ (fig. 7a-c).

Cristo non mostra alcun dolore o segno di sofferenza, gli occhi sono aperti e fissano con grande intensità un punto lontano; il corpo rigido domina frontalmente la croce, come se avesse volutamente deciso di assumere tale posizione serrando i piedi, sospesi senza l'ausilio del *suppedaneum*, e allargando le braccia, i cui palmi delle mani, però, rivelano realisticamente la presenza dei chiodi conficcati nella carne. Il corpo muscoloso e teso, coperto solo dal

²³ BERTHIER 1892, pp. 23-29; GRISAR 1899, pp. 427-461; BERTHIER 1910, pp. 157-164; LECLERCQ 1914, III, 2, coll. 3069-3070, fig. 3377; DARSY 1961, p. 96; JEREMIAS 1980, pp. 60-63, tav. 52; TUMMINELLO 2003.

²⁴ Si tratta di tre gemme: la prima presenta l'episodio della Crocifissione e un'iscrizione su ambo i lati: DERCHAIN 1964, pp. 109-113; DELATTE, DERCHAIN 1964, n. 408, p. 287; DINKLER 1967, pp. 75-76; ENGEMANN 1979, p. 293; SMITH 1978, p. 61; MICHEL 2001, n. 457; SPIER 2007a, n. 443, p. 73, tav. 53. La seconda gemma fu ritrovata a Costanza in Romania: SMITH 1896-1897, pp. 201-206; DALTON 1901, n. 43, p. 7, tav. 1; REIL 1904, pp. 57-58, tav. 1,2; DÖLGER 1910, n. 51, pp. 322-326, tav. 3,14; LECLERCQ 1914, III, 2, col. 3050, fig. 3357; DALTON 1915, n. 544, p. 17; SCHILLER 1968, n. 321, p. 100, tav. 438; BARNEA 1977, n. 41, pp. 73-74, fig. 19; ENGEMANN 1979, p. 294, fig. 10; HORSLEY 1981, n. 90, p. 140; SPIER 2007a, n. 444, p. 73, tav. 54. La terza appartenne alla collezione di George Frederick Nott (1767-1841) CADES 1836, vol. 55, VI.C.14; GARRUCCI 1880, VI, n. 15, p. 124, tav. 479,15; REIL 1904, pp. 57-58; DÖLGER 1910, p. 322, fig. 40; LECLERCQ 1914, III 3,2, col. 3050, fig. 3358; DERCHAIN 1964, p. 110; ENGEMANN 1979, p. 294, fig. 11; SPIER 1997, p. 39, fig. 12; SPIER 2007a, n. 445, p. 73, tav. 54.

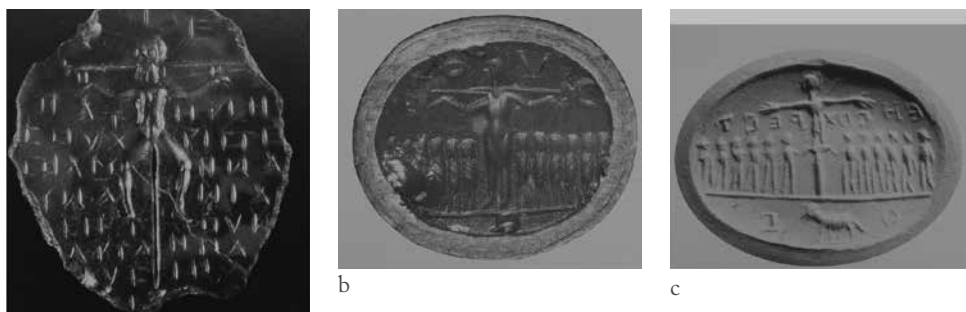


Fig. 7 - a. Londra. British Museum. Gemma (SPIER 2007a, n. 443); b. Londra. British Museum. Gemma (SPIER 2007a, n. 444); c. Roma. German Archaeological Institute. Gemma (SPIER 2007a, n. 445).

subligaculum, mostra importanti affinità con la nudità eroica dell'arte greco-romana; egli, infatti, non è raffigurato come una vittima sottoposta all'esecuzione capitale, ma, al contrario, proprio grazie al martirio vince la morte. L'artista ha così trasformato una scena di dolore in una di vittoria, l'opera è pervasa da un sentimento trionfalistico altamente celebrativo della figura del Redentore che infatti viene munito del nimbo.

La madre di Gesù e il suo discepolo prediletto Giovanni procedono, con il capo chino e lo sguardo rivolto verso terra, in direzione della croce, con fare mesto. Maria, completamente avvolta dalla propria veste, è fisicamente ripiegata su sé stessa mentre Giovanni, per l'intenso dolore, serra la mano destra. Il loro silente ed intimo patimento contrasta con la grande gestualità del soldato, che si dispone a destra del *patibulum* nell'atto di ferire tramite una lancia, perduta, il costato destro del condannato. La figura eroica, fortemente ieratica, del Cristo crocifisso viene riproposta, oltre che a Santa Sabina, nelle ampolle dei pellegrini di Terra Santa²⁵, nel Tetravangelo di Rabbula (fol.

²⁵ LECLERQ 1924, I, 2, coll. 1722-1747; CECHELLI 1927, pp. 115-139; MOREY 1942, p. 123; KOTTING 1950; GRABAR 1958, pp. 63-67; VOLBACH, HIRMER 1958, p. 113; LIPINSKY 1960, pp. 166-167; AINALOV 1961, pp. 225-250; FROLOW 1961, n. 7; FROLOW 1965, n. 8; TOESCA 1965, pp. 160-162; TALBOT RICE 1966, pp. 27-29; LAZAREV 1967, p. 42; MERATI 1969, pp. 7-18; ENGEMANN 1973, pp. 5-27; CAMEL 1976, pp. 103-109; FRAZER 1979, pp.

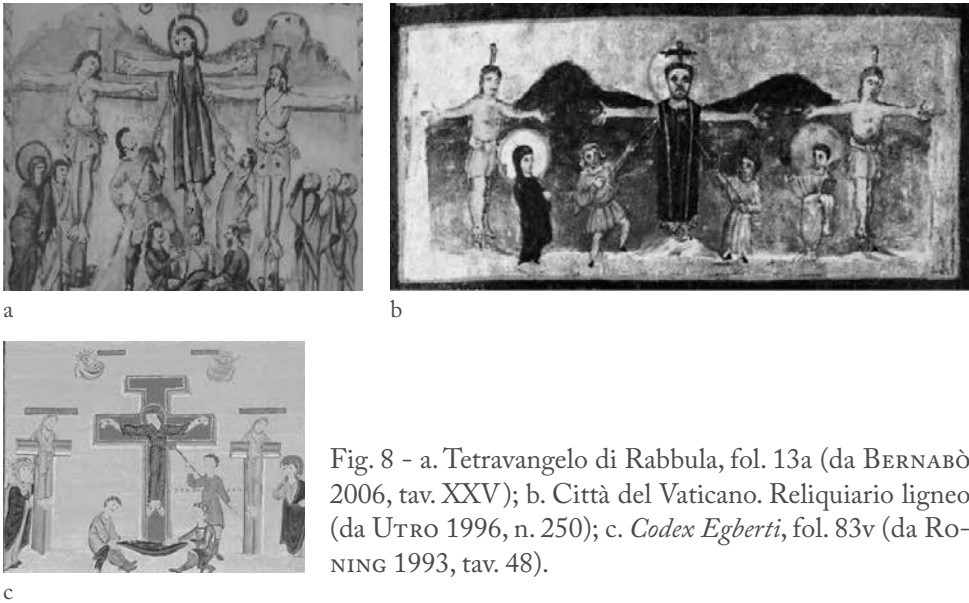


Fig. 8 - a. Tetravangelo di Rabbula, fol. 13a (da BERNABÒ 2006, tav. XXV); b. Città del Vaticano. Reliquiario ligneo (da UTRO 1996, n. 250); c. *Codex Egberti*, fol. 83v (da RONING 1993, tav. 48).

13a)²⁶ (fig. 8a), sul coperchio del reliquiario ligneo custodito ai Musei Vaticani²⁷ (fig. 8b), in un affresco a S. Maria Antiqua²⁸ e nel *Codex Egberti* (fol. 83v)²⁹ (fig. 8c).

Gli ultimi due pannelli, al contrario dei precedenti, sono incentrati esclusivamente su un'unica scena; infatti, il terzo rilievo prevede due donne, con il capo velato, sedute attonite accanto alla sepoltura di Cristo, mentre i due

565-566 ; METZGER 1981; CONTI 1983, pp. 18-26; GRABAR 1958; FRAZER 1988, pp. 28-32; CONTI 1990, n. 50-51, pp. 137-140; BIDDLE 1996, n. 253-254, pp. 328-329.

²⁶ CECHELLI, FURLANI, SALMI 1959, pp. 69-71; LEROY 1964, pp. 150-152; 177-182; WEITZMANN 1974, pp. 41-45; WEITZMANN 1977, pp. 97-106; SÖRRIES 1993, p. 98; LOWDEN 1999, pp. 26-30; LENZI 2000, p. 152; TUMMINELLO 2003, pp. 49-67; PEERS 2004, p. 17; BERNABÒ 2006, pp. 105-108; SPIER 2007a, p. 276, tav. 82D.

²⁷ GRISAR 1908, pp. 113-117; MOREY 1926, pp. 151-167; VOLBACH 1941, p. 20; WEITZMANN 1966, pp. 323-325; WEITZMANN 1974, pp. 31-57; FRAZER 1979, p. 564; DELLA VALLE 1990, n. 52, pp. 140-141; MORELLO 1991, pp. 94-95; UTRO 1996, n. 250, pp. 325-326; UTRO 2001, pp. 216-217.

²⁸ BELTING 1994, p. 121; LUCEY 2004, pp. 88-90, fig. 7; BORDI 2016, pp. 260-269.

²⁹ KRAUS 1884, p. 25, tav. XLIX; RONIG 1993, pp. 23-24, tav. 48.

soldati incaricati di vigilare sul Santo Sepolcro, ormai vinti dal sonno, si appoggiano pesantemente ai propri scudi piantati a terra. L'edificio, punto focale della scena, è costituito da un corpo cubico, definito lateralmente da due colonne con capitelli a foglie d'acanto fortemente stilizzate, ed è sormontato da un secondo corpo cilindrico in laterizio con finestre e copertura a coppi. La porta d'ingresso semiaperta rivela il sarcofago vuoto custodito al suo interno, mentre i due battenti, uno aperto e l'altro socchiuso, alquanto rovinato, sono caratterizzati da quattro formelle rettangolari, divise centralmente dal battiporta ad anello a protome leonina, che decorano la superficie con scene evangeliche. Vi si riconoscono infatti la resurrezione di Lazzaro e Giobbe afflitto per le mille sofferenze; il rilievo si carica di un ulteriore significato simbolico in quanto il miracolo della resurrezione del Figlio di Dio viene richiamato dal celebre episodio evangelico che lo vide protagonista così come Giobbe, prototipo del paziente, esempio eccelso della sottomissione alla volontà divina per la sua assoluta certezza nella Resurrezione, non è altro che la prefigurazione del sacrificio cristologico.

Il sepolcro mostra delle affinità strutturali con quello presente nel dittico Trivulzio³⁰ ascrivibile al medesimo frangente cronologico, mentre totalmente differente è la realizzazione figurativa della composizione con le pie donne rivolte in atteggiamento adorante verso l'angelo annunciante l'avvenuto miracolo.

L'ultimo pannello illustra la scena dell'incredulità di Tommaso³¹ alla resurrezione di Cristo, il quale, con il capo nimbato, si erge in piedi su un basamento tra i suoi discepoli per mostrare loro la ferita del suo costato, mentre l'apostolo incredulo avvicina la mano sinistra alla piaga. Tale raffigurazione ritorna, con uno schema assai simile, in molteplici manufatti come

³⁰ DELBRÜECK 1926-1929, n. 68, p. 274; BELLONI 1956, pp. 12-16; BOVINI, OTTOLENGHI 1956, n. 10, pp. 25-26, fig. 21; VOLBACH 1976, n. 111, p. 80, tav. 60; WEITZMANN 1979, n. 453; COMPOSTELLA 1990, n. 5b.1f, pp. 342-343; KILERIC 1993, pp. 154-155; BARATTE 2003, n. 24, p. 356; BRENN 2001-2004, pp. 57-73.

³¹ L'episodio neotestamentario è riportato in maniera molto sintetica solo dal Vangelo di Giovanni (20,25-29). LECLERCQ 1953, XV, 2, coll. 2273-2275; PERRAYMOND 1991, pp. 21-41.

ad esempio nel sarcofago di S. Celso³² a Milano, in un sarcofago ravennate³³, fortemente frammentario, custodito nel Museo Nazionale, in un frammento di sarcofago³⁴ esposto nel Museo Civico Cristiano di Brescia (fig. 9a), in un pannello della porta lignea di Santa Sabina³⁵ e infine nei mosaici teodoriciani di Sant'Apollinare Nuovo³⁶ a Ravenna (fig. 9b).

Nell'avorio affiorano evidenti reminescenze classiche: i corpi, dall'accurata anatomia, mostrano una lavorazione morbida e sinuosa, le linee sono arrotondate, i drappaggi sottilmente modellati lasciano percepire le forme sottostanti. In alcuni tratti, si avverte la ricerca per la realizzazione della profondità spaziale, come nell'episodio della negazione di Pietro, ma, al contempo, si nota come l'artefice non abbia munito di uno sfondo uniforme tutte le scene e, ancora, come alcune figure siano contraddistinte da proporzioni irregolari e atteggiamenti incoerenti che emergono a fatica dal fondo.

Questa sincretismo di differenti elementi iconografici e stilistici potrebbe essere spiegata non solo con il livello qualitativo dell'artista, ma con il fatto che gli *artifices* non erano abituati a raffigurare tali tematiche dalla valenza così realistica e dal forte impatto emotivo.

Gli episodi della *passio Christi* e degli ultimi momenti di vita dei principi degli apostoli animano una particolare classe di sarcofagi che si sviluppò a partire dal 340-350³⁷. Come Cristo va incontro al suo destino e inevitabilmente alla morte, a seguito del verdetto del prefetto, così Pietro e Paolo si

³² WILPERT II, pp. 330-331, tav. 243,6; MIRABELLA ROBERTI 1984, pp. 184-185; BRANDENBURG 1987, pp. 95-97; REBECCHI 1990, pp. 333-334; PERRAYMOND 1991, pp. 28-30.

³³ MURATORI 1911, pp. 39-58; WILPERT II, p. 331, tav. 243,3; BOVINI 1954, p. 26; GERKE 1959, p. 111; DE FRANCOVICH 1958, pp. 68-80; VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968, p. 26; FARIOLI CAMPANATI 1982, p. 171; PERRAYMOND 1991, pp. 30-31.

³⁴ Il frammento in onice rosa fu rinvenuto nel marzo del 1944 sotto le macerie della chiesa di S. Afra, eretta sul precedente edificio paleocristiano dedicato a S. Faustino *ad Sanguinem*, distrutta in seguito a un bombardamento aereo. La fronte, suddivisa in due registri, risulta essere molto corrosa e danneggiata tanto da causare non pochi problemi per la giusta interpretazione delle tematiche raffigurate. Per la bibliografia di riferimento si veda: BOSELLI 1955, p. 85; VEZZOLI 1959, pp. 9-13; PANAZZA 1963, p. 56; VAN MOORSEL 1965, p. 82; MAINENTI 1967, pp. 177-206; RIZZARDI 1970, pp. 64-67; STELLA 1990, pp. 157-158; PERRAYMOND 1991, pp. 26-27.

³⁵ Terza formella dall'alto del primo ventaglio a sinistra. JEREMIAS 1980, pp. 66-68 tav. 59.

³⁶ DEICHMANN 1958, tav. 209; FARIOLI 1977, pp. 112-113; PERRAYMOND 1991, pp. 31-33.

³⁷ VON CAMPENHAUSEN 1929; GERKE 1939; SAGGIORATO 1968.



a



b

Fig. 9 - a. Ravenna. Museo Nazionale. Frammento di sarcofago (da FARIOLI CAMPANATI 1982, fig. 47); b. Brescia. Museo Civico Cristiano. Frammento di sarcofago (da RIZZARDI 1970, p. 65).

incamminano verso il loro sacrificio con un atteggiamento tranquillo, pacato, in quanto per il fedele la vera vittoria non è data dalla morte in sé ma dalla sua serena accettazione, sull'esempio di quanto aveva fatto appunto il Cristo³⁸. Il martirio in nome del Salvatore è il simbolo reale della massima partecipazione dei fedeli alla sua *passio* e la Resurrezione, la vittoria sulla morte, è chiaramente rappresentata dall'*Anastasis*³⁹. La *crux triumphalis* domina incontrastata, con una posizione di assoluto rilievo, i programmi figurativi di questa tipologia di manufatti. La croce latina, sinonimo di umiliazione e martirio, sormontata da una corona gemmata laurata, contenente il monogramma costantiniano, diviene il simbolo cristologico per eccellenza dalla valenza salvifica, poiché rappresenta la Resurrezione, la vittoria di Cristo sulla morte, attraverso il martirio.

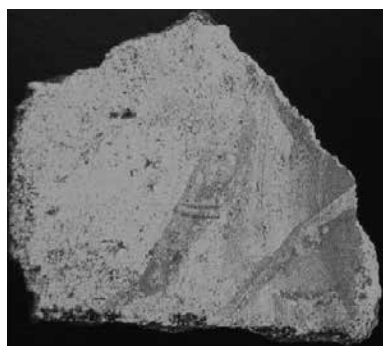
È sorprendente come determinate scene ricorrano, con le medesime peculiarità figurative, innumerevoli volte negli apparati decorativi dei sarcofagi,

³⁸ SAGGIORATO 1968, pp. 85-86; LADNER 2008, pp. 223-224.

³⁹ PIEPER 1857, pp. 44-49; SCHOENEHOLF 1907, pp. 13-23; VON CAMPENHAUSEN 1929, pp. 13-16; GERKE 1939, pp. 73-75; 102-105; DINKLER 1967; KARTSONIS 1986; CASARTELLI NOVELLI 1987, pp. 105-172; CECHELLI 1954; CAVALCANTI 2005, pp. 44-55; BISCONTI 2012, pp. 60-64.



a



b

Fig. 10 - a. Roma. Catacombe di Pretestato. Scena della *coronatio* (da BISCONTI 1997, fig. 2); b. Roma. Catacombe di Pretestato. Frammento pittorico (da BISCONTI 1997, fig. 30).

degli avori e delle miniature⁴⁰. Probabilmente si sentì la necessità di raffigurare la sofferenza di Cristo e dei Principi degli Apostoli in modo ciclico, tramite una narrazione ben lontana dal canonico linguaggio ermeneutico e simbolico proprio del repertorio figurativo paleocristiano. Le raffigurazioni seriali del simbolo dell'*Anastasis*, del giudizio di Pilato, dell'arresto di Pietro e della *decollatio Pauli* lasciano intuire come la loro fortuna sia legata alla volontà di una specifica committenza che presumibilmente era solita ammirarle in edifici monumentali, come le navate mediane delle basiliche, tanto da assurgere a veri e propri prototipi che, girando di bottega in bottega grazie all'ausilio dei cartoni, diffusero in maniera capillare il ciclo complesso della *passio Christi*⁴¹.

È possibile che alcune scene, come la coronazione di spine o Simone di Cirene che trasporta la croce, abbiano avuto poca fortuna per la complessità esegetica del soggetto trattato, tanto da non essere replicate, ma, al contempo, non si può escludere che tali tematiche, benché meno numerose, siano andate semplicemente perdute nel corso dei secoli, basti pensare al cubicolo romano della *coronatio* di Pretestato (fig. 10a), già del secolo III, dove, oltre alla scena

⁴⁰ GERKE 1939, pp. 117-119.

⁴¹ POST 1954, pp. 81-86; BISCONTI 2000, pp. 43-53; DULAEY 2008, pp. 299-346; DRESKEN-WEILAND 2012, pp. 120-123.

della coronazione di spine, che definisce l'ambiente, è altamente probabile che fossero presenti ulteriori raffigurazioni relative alla *passio Christi* come si può dedurre dal recupero di un lacerto d'affresco dell'originaria decorazione (fig. 10b). Il frammento, raffigurante parte di due personaggi maschili effigiati con la medesima gestualità, ovvero con una *virga* o un'arma nella mano, e con un abbigliamento militare, potrebbe essere inerente, secondo quanto ha ipotizzato Fabrizio Bisconti⁴², ad un episodio di arresto di Cristo.

⁴² BISCONTI 1997, pp. 7-49.

BIBLIOGRAFIA

- AINALOV 1961 = D. V. AINALOV, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick 1961.
- AVERY QUASH 2000 = S. AVERY QUASH, n. 43, in G. FINALDI, N. MAC GREGOR (edd.), *The Image of Christ. Catalogo della mostra* (Londra, National Gallery, 26 febbraio – 7 maggio 2000), London 2000, pp. 108-111.
- BARATTE 2003 = F. BARATTE, *Pannello scolpito ("dittico Trivulzio")*, in P. PASINI (ed.), *387 d.C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa. Catalogo della mostra* (Milano, Museo Diocesano, 8 dicembre 2003 – 2 maggio 2004), Milano 2003, n. 24, p. 356.
- BARNEA 1977 = I. BARNEA, *Les monuments paléochrétiens de Roumaine*, Città del Vaticano 1977.
- BECKWITH 1958 = J. BECKWITH, *The Andrews Diptych*, London 1958.
- BELLONI 1956 = G. G. BELLONI, *Avori tardo-classici e altomedievali*, Milano 1956.
- BELTING 1994 = H. BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago 1994.
- BENOIT 1954 = F. BENOIT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, in *Gallia* 5, 1954.
- BERNABÒ 2008 = M. BERNABÒ, *Il Tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Roma 2008.
- BERTHIER 1892 = J. J. BERTHIER, *Le porte de St. Sabine à Rome. Étude archéologique*, Fribourg 1892.
- BERTHIER 1910 = J. J. BERTHIER, *L'Église de Sainte-Sabine à Rome*, Roma 1910.
- BIDDLE 1996 = M. BIDDLE, *Fiasche per pellegrini*, n. 253-254, in A. DONATI (ed.), *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli. Catalogo della mostra* (Rimini, Palazzi dell'Arengo e del Podestà, 31 marzo 1996 – 6 gennaio 1997), Milano 1996, pp. 328-329.
- BISCONTI 1995a = F. BISCONTI, *Dentro e intorno all'iconografia martiriale romana: dal vuoto figurativo all'immaginario devozionale*, in *Martyrium in Multidisciplinary Perspective*, Leuven 1995, pp. 247-292.
- BISCONTI 1995b = F. BISCONTI, *Riflessioni iconografiche del pellegrinaggio nelle catacombe romane: genesi e primi sviluppi dell'iconografia martiriale a Roma*, in E. DASSMANN, J. ENGEMANN (edd.), *Akten des XII. Internationalen Kongresses für*

- Christliche Archäologie (Bonn, 22-28 September 1991)*, Città del Vaticano 1995, pp. 552-558.
- BISCONTI 1997 = F. BISCONTI, *La coronatio di Pretestato. Storia delle manomissioni del passato e riflessioni sui recenti restauri*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 73, 1997, pp. 7-49.
- BISCONTI 2000 = F. BISCONTI, *Pietro e Paolo: l'invenzione delle immagini, la rievocazione delle storie, la genesi delle teofanie*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milano 2000, pp. 43-53.
- BISCONTI 2004 = F. BISCONTI, *La cultura figurativa alle soglie del V secolo. L'arte cristiana al bivio*, in P. PASINI (ed.), *387 d.C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa. Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 8 dicembre 2003 – 2 maggio 2004)*, Milano 2000, pp. 120-127.
- BISCONTI 2005 = F. BISCONTI, *Appunti e spunti di iconografia martiriale*, in F. BISCONTI, D. MAZZOLENI (edd.), *Alle origini del culto dei martiri. Testimonianze nell'archeologia cristiana*, Roma 2005, pp. 33-54.
- BISCONTI 2012 = F. BISCONTI, *Il vessillo, il cristogramma: i segni della salvezza*, in P. BISCOTTINI, G. SENA CHIESA (edd.), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012 – 17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo – 15 settembre 2013)*, Milano 2012, pp. 60-64.
- BORDI 2016 = G. BORDI, *La cappella del primicerius Teodoto*, in M. ANDALORO, G. BORDI, G. MORGANTI (edd.), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra (Roma, 17 marzo – 11 settembre 2016)*, Milano 2016, pp. 260-269.
- BOSELLI 1955 = C. BOSELLI, *Scavi nella chiesa inferiore di Sant'Afra e la Ecclesia Sancti Faustini ad Sanguinem*, in *Commentari Ateneo di Brescia* 154, 1955, pp. 71-86.
- BOVINI 1954 = G. BOVINI, *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica*, Città del Vaticano 1954.
- BOVINI 1958 = G. BOVINI, *Osservazioni sui mosaici con scene cristologiche di Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna*, in *Arte antica e moderna* 1, 1958, pp. 114-125.
- BOVINI 1970 = G. BOVINI, *Ravenna. Arte e Storia*, Ravenna 1970.
- BOVINI, OTTOLENGHI 1956 = G. BOVINI, L. B. OTTOLENGHI (edd.), *Catalogo della mostra degli avori dell'Alto Medioevo*, Ravenna 1956.
- BRANDENBURG 1987 = H. BRANDENBURG, *La scultura a Milano nel IV e V secolo*, in C. BERTELLI (ed.), *Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi (Millennio ambrosiano)*, Milano 1987, pp. 80-129.
- BRENK 2001-2004 = B. BRENK, *L'avorio Trivulzio e il suo significato*, in *Felix Ravenna* 157-160, 2001-2004, pp. 57-73.

- BROCCOLI 2008 = U. BROCCOLI, s. v. *Pilato. Iconografia*, in A. DI BERNARDINO (ed.), *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 2008, coll. 4092-4093.
- BUCKTON 1983-1984 = D. BUCKTON, *The Beauty of Holiness. Opus Interrasile from a Late Antique Workshop*, in *Jewellery Studies* 1, 1983-1984.
- BUCKTON 1994 = D. BUCKTON, *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, London 1994.
- CADES 1836 = T. CADES, *Collezione di impronte in stucco cavate delle più celebri gemme incise conosciute che esistono nei principali musei e collezioni particolari di Europa*, Roma 1836.
- CANETRI 2006 = E. CANETRI, *Il rinnegamento di Pietro nell'arte paleocristiana. Nuove considerazioni iconografiche e iconologiche*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 82, 2006, pp. 159-200.
- CARAMEL 1976 = L. CARAMEL, *Storia di Monza e della Brianza*, 4, *L'arte dall'età romanica al Rinascimento*, Milano 1976.
- CASARTELLI NOVELLI 1987 = S. CASARTELLI NOVELLI, *Segno "salutis" e segno "iconico". Dalla invenzione costantiniana ai codici astratti del primo alto medioevo*, in *Segni e riti della Chiesa altomedievale occidentale. Atti della XXXIII Settimana di Studio del Centro di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 1985)*, Spoleto 1987, pp. 105-172.
- CAVALCANTI 2005 = E. CAVALCANTI, *La croce e il monogramma di Cristo nelle narrazioni del ciclo costantiniano*, in A. DONATI, G. GENTILI (edd.), *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente. Catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 13 marzo – 4 settembre 2005)*, Milano 2005, pp. 44-55.
- CECCHELLI 1927 = C. CECCHELLI, *Note iconografiche su alcune ampolle bobbiesi*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 4, 1927, pp. 115-139.
- CECCHELLI 1954 = C. CECCHELLI, *Il trionfo della Croce. La Croce e i santi segni prima e dopo Costantino*, Roma 1954.
- CECCHELLI, FURLANI, SALMI 1959 = C. CECCHELLI, G. FURLANI, M. SALMI, *Evangeliarii syriaci, vulgo Rabbulae, in bibliotheca medicea-laurentiana (Plut. I, 56) adservati ornamenta edenda notisque instruenda*, Olten 1959.
- CENTINI 1994 = M. CENTINI, *Ponzio Pilato. Storia e leggenda del procuratore romano che crocifisse il Figlio di Dio*, Casale Monferrato 1994.
- CHILDS 1979 = W. CHILDS, *Bowl with Apollo and Marsyas*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)*, New York 1979, n. 113, p. 136.
- CHRISTERN-BRIESENICK 2003 = B. CHRISTERN-BRIESENICK, *Repertorium der christlichantiken sarkophage*, 3, *Frankreich, Algerien, Tunisien, Rhein* 2003.

- COMPOSTELLA 1990 = C. COMPOSTELLA, *Dittico Trivulzio*, in G. SENA CHIESA (ed.), *Milano capitale dell'Impero romano. 286-402 d.C. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio – 22 aprile 1990)*, Milano 1990, n. 5b.1f, pp. 342-243.
- CONTI 1983 = R. CONTI, *Il Tesoro. Guida alla conoscenza del Tesoro del Duomo di Monza*, Monza 1983.
- CONTI 1990 = R. CONTI, *Ampolle di Terrasanta*, in R. CONTI (ed.), *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, Milano 1990, nn. 50-51, pp. 137-139.
- CORTESI 1975 = G. CORTESI, *Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna*, in *Quaderni di antichità romane, cristiane, bizantine, altomedievali* 5, 1975.
- DALTON 1901 = O. M. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London 1901.
- DALTON 1915 = O. M. DALTON, *Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the British Museum*, London 1915.
- DARSY 1961 = F. DARSY, *Santa Sabina*, in *Le Chiese di Roma illustrate* 63-64, Roma 1961.
- DAVID 2007 = M. DAVID, *Eburnea Diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, Bari 2007.
- DE FRANCOVICH 1958 = G. DE FRANCOVICH, *Studi sulla scultura Ravennate: i sarcofagi*, in *Felix Ravenna* 26-27, 1958, pp. 5-172.
- DEICHMANN 1958 = F. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958.
- DEICHMANN, BOVINI, BRANDENBURG 1967 = F. W. DEICHMANN, G. BOVINI, H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 1, *Rom und Ostia*, Weisbaden 1967.
- DELATTE, DERCHAIN 1964 = A. DELATTE, P. DERCHAIN, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris 1964.
- DELBRÜECK 1926-1929 = R. DELBRÜECK, *Die Consuladiptychen und verwandte Denkmälern*, Berlin 1926-1929.
- DELBRÜECK 1952 = R. DELBRÜECK, *Probleme der Lipsanothek in Brescia*, Bonn 1952.
- DELLA VALLE 1990 = M. DELLA VALLE, *Il reliquiario con scene della vita di Cristo*, in R. CONTI (ed.), *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 27 luglio – 11 novembre 1990)*, Milano 1990, n. 52, pp. 140-141.
- DERCHAIN 1964 = P. DERCHAIN, *Die älteste Darstellung des Gekreuzigten auf einer magischen Gemme des 3. (?) Jahrhunderts*, in *Christentum am Nil Internationale ar-*

- beitstagung zur Ausstellung "Koptische Kunst" (Essen, Villa Hügel, 23-25 Juli 1963),*
Recklinghausen 1964, pp. 109-113.
- DINKLER 1967 = E. DINKLER, *Signum Crucis*, Tübingen 1967.
- DÖLGER 1910 = F. J. DÖLGER, *Ichthys: das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit*, in *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 17, 1910.
- DULAEY 2008 = M. DULAEY, *La scène dite de l'arrestation de Pierre*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 84, 2008, pp. 299-346.
- ENGEMANN 1973 = J. ENGEMANN, *Untersuchungen zur Sepulcralsymbolik der Späteren Römischen Kaiserzeit*, Münster 1973.
- ENGEMANN 1979 = J. ENGEMANN, s. v. *Glyptik*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, 11, 1979, pp. 270-313.
- FARIOLI 1977 = R. FARIOLI, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenna 1977.
- FARIOLI 1982 = R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica nelle regioni bizantine italiane dal VI all'XI secolo*, in G. CAVALLO et alii (edd.), *I bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 137-426.
- FAUSONE 1982 = A. M. FAUSONE, *Die Taufe in der Fruchristlichen sepulkralkunst*, Città del Vaticano 1982.
- FELLE 2000 = A. E. FELLE, s. v. *Croce (Crocifissione)*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 158-162.
- FONCK 1912 = L. FONCK, *La patria del cireneo*, in *La Civiltà Cattolica* 1, 1912, pp. 513-550; pp. 641-650.
- FRAZER 1979 = M. E. FRAZER, *Holy Sites Representations*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 - 12 febbraio 1978)*, New York 1979, pp. 564-568.
- FRAZER 1988 = M. E. FRAZER, *Sedici ampolle di Terrasanta*, in R. CORTI (ed.), *Monza. Il Duomo e i suoi Tesori*, Milano 1988, pp. 28-32.
- FREMERSDORF 1967 = F. FREMERSDORF, *Die Römischen gläser mit Schliff, Bemalung und Goldauflagen aus Köln*, Köln 1967.
- FROLOW 1961 = A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix: recherches sur le developpement d'un culte*, Paris 1961.
- FROLOW 1965 = A. FROLOW, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965.
- GABOIT CHOPIN 2000 = D. GABOIT CHOPIN, *Negazione di Pietro*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milano 2000, n. 41, p. 205.
- GARRUCCI 1872-1880 = R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli*, Prato 1872-1880.

- GERKE 1939 = F. GERKE, *Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage*, in *Archaeologiai Értesítő* 52, 1939 (estratto Berlino 1940).
- GERKE 1948 = F. GERKE, *Christus in der Spätantiken Plastik*, Mainz 1948.
- GERKE 1959 = F. GERKE, *La scultura paleocristiana in Occidente. I. Lo sviluppo stilistico delle botteghe paleocristiane in Italia e ad Arles*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1959, pp. 49-64.
- GIORDANI 1986 = R. GIORDANI, *Spigolature su un frammento di rilievo funerario a carattere cristiano dei magazzini comunali di Roma*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 52, 1986, pp. 279-297.
- GIULIANI 2000 = R. GIULIANI, s. v. *Pilato*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia cristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 259-263.
- GORETTI 2004 = M. GORETTI, *Marsia*, in F. GHEDINI, I. COLPO, M. NOVELLO (edd.), *Le immagini di Filostrato minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, Roma 2004, pp. 36-40.
- GRABAR 1958 = A. GRABAR, *Les Ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris 1958.
- GRISAR 1899 = H. GRISAR, *La più antica immagine della crocifissione scolpita sulla porta di S. Sabina in Roma*, in *Analecta Romana: Dissertazioni, testi, monumenti dell'arte riguardanti principalmente la storia di Roma e dei Papi nel Medioevo*, 1, Roma 1899, pp. 427-461.
- GRISAR 1908 = H. GRISAR, *Die Römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg in Breisgau 1908.
- HARLEY 2007 = F. HARLEY, *Ivory Plaques with the Passion and Resurrection of Christ (the "Maskell Ivories")*, in J. SPIER (ed.), *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, 2007, n. 57, pp. 229-232.
- HARLEY 2013 = F. HARLEY, *The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman Art: Notes on the Iconography of Crucifixion*, in J. MULLINS, J. N. GHRATAIGH, R. HAWTREE (edd.), *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West*, Dublin 2013, pp. 13-33.
- HASELOFF 1898 = A. HASELOFF, *Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano: nach photographischen Aufnahmen*, Berlin 1898.
- HORSLEY 1981 = G. H. R. HORSLEY *New Documents Illustrating Early Christianity*, 1, North Ryde 1981.
- JEREMIAS 1980 = G. JEREMIAS, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980.
- KARTSONIS 1986 = A. D. KARTSONIS, *Anastasis. The Making of Image*, Princeton 1986.

- KIILERICH 1993 = B. KIILERICH, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance*, Odense 1993.
- KITZINGER 1955 = E. KITZINGER, *Early Medieval Art in the British Museum*, Londra 1955.
- KOCH 1975 = G. KOCH, *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, Berlin 1975.
- KOCH 2000 = G. KOCH, *Frühchristliche Sarkophage*, Monaco di Baviera 2000.
- KOLLWITZ 1933 = J. KOLLWITZ, *Die Lipsanothek von Brescia*, Berlin-Leipzig 1933.
- KOLLWITZ 1959 = J. KOLLWITZ, s. v. *Elfenbein*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, 4, 1959, pp. 1119-1120.
- KOTTING 1950 = B. KOTTING, *Peregrinatio religiosa: Walifahrten in der antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*, Regensburg 1950.
- KÖTZSCHE 1979 = L. KÖTZSCHE, *Four Plaques with Passion Scenes*, in K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)*, New York 1979, n. 452, pp. 502-504.
- KÖTZSCHE 1994 = L. KÖTZSCHE, *Die trauernden Frauen: Zum Londoner Passionskästchen*, in D. BUCKTON, T. A. HESLOP (edd.), *Studies in Medieval Art and Architecture: Presented to Peter Lasko*, 1994, pp. 80-90.
- KRAUS 1884 = F. X. KRAUS, *Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier: in unveränderlichem Lichtdruck*, Freiburg im Breisgau 1884.
- LADNER 2008 = G. B. LADNER, *Il simbolismo paleocristiano. Dio, Cosmo, Uomo*, Milano 2008.
- LAVAGNINO 1952 = E. LAVAGNINO, s. v. *Pilato Ponzio*, in *Enciclopedia Cattolica*, 9, Città del Vaticano 1952, coll. 1471-1478.
- LAWRENCE 1932 = M. LAWRENCE, *Columnar Sarcophagi in the Latin West*, in *The Art Bulletin* 14, 1932, pp. 103-185.
- LAZAREV 1967 = V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- LAZZARA 2010-2011 = A. LAZZARA, *Il sarcofago della Passione del Museo Pio Cristiano. A proposito della figura del Cireneo*, Tesi di Licenza inedita presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Anno Accademico 2010-2011.
- LE BLANT 1878 = E. LE BLANT, *Étude sur les sarcophages antiques de la ville d'Arles*, Paris 1878.
- LECLERCQ 1914 = H. LECLERCQ, s. v. *Croix et Crucifix*, in H. MARROU (ed.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, 3.2, Paris 1914, coll. 3045-3131.
- LECLERCQ 1924 = H. LECLERCQ, s. v. *Ampoules*, in H. MARROU (ed.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, 1.2, Paris 1924, coll. 1722-1743.
- LECLERCQ 1939 = H. LECLERCQ, s. v. *Pilate*, in H. MARROU (ed.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, 14.1, Paris 1939, coll. 1042-1053.

- LECLERCQ 1950 = H. LECLERCQ, s. v. *Simon de Cyrène*, in H. MARROU (ed.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, 15, Paris 1950, coll. 1458-1459.
- LÉMONON 1981 = J. P. JÉMONON, *Pilate et le gouvernement de la Judée, Textes et monuments*, Paris 1981.
- LENZI 2000 = G. LENZI, "Tetravangelo. Siriaco" (*Vangeli di Rabbula*), in F. D'AIUTO, G. MORELLO, A. M. PIAZZONE (edd.), *I Vangeli dei Popoli. La Parola e l'immagine del Cristo nella cultura e nella storia. Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Palazzo della Cancelleria, 21 giugno – 10 dicembre 2000)*, Città del Vaticano 2000, pp. 145-153.
- LEROY 1964 = J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque (Bibliothèque archéologique et historique 77)*, Paris 1964.
- LIPINSKY 1960 = A. LIPINSKY, *Der Theodelinden-Schatz im Dom zu Monza*, in *Das Münster* 13, 1960, pp. 146-173.
- LOWDEN 1999 = J. LOWDEN, *The Beginnings of Biblical Illustration*, in *Imaging the Early Medieval Bible*, The Pennsylvania State University Press 1999, pp. 9-59.
- LUCEY 2004 = S. LUCEY, *Palimpsest Reconsidered: Continuity and Change in the Decorative Programs at Santa Maria Antiqua*, in J. OSBORNE, J. RASMUS BRANDT, G. MORGANTI (edd.), *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo. Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000)*, Roma 2004, pp. 83-96.
- MAC CORMACK 1995 = S. G. MAC CORMACK, *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Torino 1995.
- MARTÍ AIXALÀ 1994 = J. MARTÍ AIXALÀ, *Le escena pro tribunali, Jesus ante Pilatos, en los sarcófagos de Pasion*, in *Historia Pictura Refert. Miscellanea in onore di pp. A. Recio Véganzones*, Città del Vaticano 1994, pp. 1-14.
- MARUCCHI 1910 = O. MARUCCHI, *I monumenti del Museo Cristiano-Pio Lateranense*, Milano 1910.
- MASKELL 1877 = W. MASKELL, *Ivories Ancient and Mediaeval*, New York 1877.
- MERATI 1969 = A. MERATI, *Il Tesoro del Duomo di Monza*, Monza 1969, pp. 7-18.
- METZGER 1981 = C. METZGER, *Les ampoules à eulogie du Musée du Louvre*, in *Notes et Documents des Musées de France* 3, 1981.
- MICHEL 2001 = S. MICHEL, *Die magischen Gemmen im Britischen Museum*, London 2001.
- MIRABELLA ROBERTI 1984 = M. MIRABELLA ROBERTI, *Milano romana*, Milano 1984.
- MORELLO 1991 = G. MORELLO, *Il Tesoro del Sancta sanctorum*, in C. PIETRANGELI (ed.), *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Firenze 1991, pp. 94-95.

- MOREY 1926 = C. R. MOREY, *The Painted Panel from the Sancta Sanctorum*, in *Festschrift Paul Clemen*, Düsseldorf 1926, pp. 151-167.
- MOREY 1942 = C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton 1942.
- MURATORI 1911 = S. MURATORI, *La più antica rappresentazione dell'Incredulità di S. Tommaso*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 17, 1911, pp. 39-58.
- MUSCOLINO 2012 = C. MUSCOLINO, *Sant'Apollinare Nuovo: un cantiere esemplare*, Ravenna 2012.
- NARDONI 1987 = D. NARDONI, *Sotto Ponzio Pilato*, Roma 1987.
- OTRANTO 2009 = G. OTRANTO, *Ponzio Pilato nella chiesa antica tra storia, arte e leggenda. Il Codex Purpureus Rossanensis*, in *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa* 3, 2009, pp. 495-514.
- OTTOLENGHI 1955 = L. B. OTTOLENGHI, *Stile e derivazioni iconografiche nei riquadri cristologici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna*, in *Felix Ravenna* 17, 1955, pp. 5-53.
- PANAZZA 1963 = G. PANAZZA, *Le manifestazioni artistiche dal secolo IV all'inizio del secolo VII*, in *Storia di Brescia*, 1, Brescia 1963, pp. 361-391.
- PANAZZA 1968 = G. PANAZZA, *La Pinacoteca ed i Musei di Brescia*, Bergamo 1968.
- PEERS 2004 = G. PEERS, *Sacred Shock. Framing Visual Experience in Byzantium*, The Pennsylvania University Press 2004.
- PERRAYMOND 1991 = M. PERRAYMOND, *L'incredulità di Tommaso (Io 20, 25-29): iconografia e cenni patristici*, in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 57, 1991, pp. 21-41.
- PIEPER 1857 = F. PIEPER, *Christi Geburt, Tod und Auferstehung nach den ältesten christlichen Denkmälern*, in *Evangelischen Kalender*, 1857, pp. 44-49.
- PILARA 2013 = G. PILARA, *Il senso escatologico della croce nella letteratura cristiana antica*, in I. BECHERUCCI, P. MARTINO (edd.), *La croce un simbolo attraverso i tempi e le culture. Atti del Convegno delle Scienze Umanistiche nell'ambito della Pastorale Universitaria (Roma, Lumsa-Eur-Sapienza, 5-6 marzo 2012)*, Roma 2013, pp. 173-186.
- PILLINGER 1985 = R. PILLINGER, *Notizen zur "Drachentötung des Daniel" auf dem Elfenblinkastischen von Brescia*, in *Pro Arte Antiqua* 2, 1985, pp. 285-294.
- PORTA 1971 = P. PORTA, *L'iconografia della scena dell'annuncio della negazione di Pietro nel pannello musivo di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in *Felix Ravenna*, 1971, pp. 217-256.
- POST 1984 = P. G. POST, *De Haanscène in de vroeg-christelijke Kunst. Een iconografische en iconologische analyse*, Heerlen 1984.
- POTTER 1996 = T. W. POTTER, *Quattro avori della passione*, in A. DONATI (ed.), *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli. Catalogo del-*

- la mostra (Rimini, Palazzi dell'Arengo e del Podestà, 31 marzo 1996 – 6 gennaio 1997), Milano 1996, n. 108, p. 239.*
- RAMIERI 1989 = A. M. RAMIERI, *Negazione di Pietro: un nuovo contributo dalla catacomba di S. Callisto*, in *Miscellanea Ing. Mario Santa Maria*, Città del Vaticano 1989, pp. 64-75.
- REBECCHI 1990 = F. REBECCHI, *Sarcofago con scene del Nuovo Testamento*, in M. P. LAVIZZARI PEDRAZZINI (ed.), *Milano capitale dell'Impero romano. 286-402 d.C. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio – 22 aprile 1990)*, Milano 1990, n. 5a.2g, pp. 333-334.
- REIL 1904 = J. REIL, *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig 1904.
- RIZZARDI 1970 = C. RIZZARDI, *I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, Faenza 1970.
- RONIG 1993 = F. J. RONIG, *Egbert Erzbischof von Trier (977-993). Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag*, Trier 1993.
- SAGGIORATO 1968 = A. SAGGIORATO, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologna 1968.
- SANTORO 1974 = C. SANTORO, *Codice purpureo di Rossano*, Roma 1974.
- SAPELLI 2003b = M. SAPELLI, *Sarcofago a colonne con scene di passione*, in P. PASINI (ed.), *387 d.C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa (Milano, Museo Diocesano, 8 dicembre 2003 – 2 maggio 2004)*, Milano 2003, n. 190, p. 398.
- SCHILLER 1968 = G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Die Passion Jesu Christi*, 2, Gütersloh 1968.
- SCHÖENEWOLT 1907 = O. F. M. SCHÖENEWOLT, *Die symbolische Darstellung der Auferstehung Christi in der frühchristlichen Kunst*, Leipzig 1907.
- SEVRUGIAN 1990 = P. SEVRUGIAN, *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie*, Worms 1990.
- SMITH 1896-1897 = C. SMITH, *The Crucifixion on a Greek Gem*, in *Annual of the British School at Athens* 3, 1896-1897, pp. 201-206.
- SMITH 1978 = M. SMITH, *Jesus the Magician*, New York 1978.
- SOPER 1938 = A. C. SOPER, *The Italo-gallic School of Early Christian Art*, in *The Art Bulletin* 20, 1938, pp. 145-192.
- SÖRRIES 1993 = R. SÖRRIES, *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick*, 1-2, Wiesbaden 1993.
- SOTOMAYOR 1962 = M. S. SOTOMAYOR, *S. Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre S. Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto*, Granada 1962.

- SPIER 1997 = J. SPIER, *Early Christian Gems and their Rediscovery*, in C. M. BROWN (ed.), *Engraved Gems: Survivals and Revivals. Studies in the History of Art (Book 54)*, Washington 1997, pp. 33-43.
- SPIER 2007a = J. SPIER, *Late Antique and Early Christian Gems*, Reichert Verlag Wiesbaden 2007.
- SPIER 2007b = J. SPIER, *The Rabbula Gospels*, in J. SPIER (ed.), *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, 2007, n. 82, pp. 276-282.
- SPINOLA 2001 = G. SPINOLA, *Sarcofago con scene di passione e resurrezione*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 aprile 2001)*, Roma 2001, n. 306, pp. 604-605.
- STANO 1953 = G. STANO, s. v. *Simone il Cireneo*, in *Enciclopedia Cattolica*, 9, Città del Vaticano 1953, coll. 634-635.
- STELLA 1987 = C. STELLA, *Guida del Museo Romano di Brescia*, Brescia 1987.
- STELLA 1990a = C. STELLA, *Fronte di sarcofago frammentaria*, in G. SENA CHIESA (ed.), *Milano capitale dell'Impero romano. 286-402 d.C. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio – 22 aprile 1990)*, Milano 1990, n. 2b.6c, pp. 157-158.
- STELLA 1990b = C. STELLA, *Lipsanoteca*, in G. SENA CHIESA (ed.), *Milano capitale dell'Impero romano. 286-402 d.C. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio – 22 aprile 1990)*, Milano 1990, n. 5b.li, pp. 344-346.
- STOMMEL 1954 = E. STOMMEL, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik*, in *Theophaneia* 10, Bonn 1954, pp. 95-97.
- STUHLFAUTH 1925 = G. STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst*, Berlin 1925.
- STUTZINGER 1983 = D. STUTZINGER, *4 Seiten eines Elfenbeinkastens*, in H. BECK, P. C. BOL (edd.), *Spätantike und frühes Christentum (Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 16. Dezember 1983 – 11. März 1984)*, Frankfurt am Main 1983, n. 267, pp. 690-691.
- TALBOT RICE 1966 = D. TALBOT RICE, *Opere d'arte paleocristiane e altomedievali*, in L. VITALI (ed.), *Il Tesoro del Duomo di Milano*, Milano 1966, pp. 26-29.
- TOESCA 1965 = P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1965.
- TREVIJANO 2008 = R. TREVIJANO, s. v. *Pilato nella tradizione*, in A. DI BERNARDINO (ed.), *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 2008, coll. 4089-4092.
- TUMMINELLO 2003 = TUMMINELLO, *La crocifissione del portale di S. Sabina e le origini dell'iconografia della crocifissione*, Roma 2003.
- UTRO 1996 = U. UTRO, *Coperchio di reliquiario con dipinti cristologici*, in A. DONATI (ed.), *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli. Catalogo*

- della mostra (Rimini, Palazzi dell'Arengo e del Podestà, 31 marzo 1996 – 6 gennaio 1997), Milano 1996, n. 250, pp. 325-326.
- UTRO 2001 = U. UTRO, *Coperchio di reliquiario*, in A. DONATI, G. GENTILE (edd.), *Deomene. L'immagine dell'orante tra Oriente e Occidente. Catalogo della mostra (Ravenna, 25 marzo – 24 giugno 2001)*, Milano 2001, n. 63, pp. 216-217.
- VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968 = G. VALENTI ZUCCHINI, M. BUCCI (edd.), *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna. I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, 2, Roma 1968.
- VAN MOORSEL 1965 = P. P. VAN MOORSEL, *Rotswonder of doortocht door de Rode Zee: de rol en betekenis van beide in de vroegchristelijke letteren en kunst*, in *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, 1965.
- VEZZOLI 1959 = G. VEZZOLI, *Cimeli paleocristiani ed altomedievali di S. Faustino ad Sanguinem*, in *Miscellanea di Studi Bresciani sull'Altomedioevo*, Brescia 1959, pp. 9-18.
- VOLBACH 1941 = W. F. VOLBACH, *Il tesoro della Cappella Sancta sanctorum*, Città del Vaticano 1941.
- VOLBACH 1976 = W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976.
- VOLBACH 1977 = W. F. VOLBACH, *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna 1977.
- VOLBACH 1978 = W. F. VOLBACH, *Avori delle capitali tardo-antiche*, in *XXV Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 1978, pp. 265-289.
- VOLBACH, HIRMER 1958 = W. F. VOLBACH, M. HIRMER, *Arte paleocristiana*, Firenze 1958.
- VOLBACH, HIRMER 1961 = W. F. VOLBACH, M. HIRMER, *Early Christian Art*, New York 1961.
- VON CAMPENHAUSEN 1929 = H. F. VON CAMPENHAUSEN, *Die Passionssarkophag. Zur Geschichte eines altchristlichen Bildkreises*, Marburg 1929.
- WEIS 1992 = A. WEIS, *The Hanging Marsyas and its Copies: Roman Innovations in a Hellenistic Sculptural Tradition*, Roma 1992.
- WEITZMANN 1966 = K. WEITZMANN, *Eine vorikonstantinische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete*, in *Römische Quartalschrift* 30, 1966, pp. 317-325.
- WEITZMANN 1974 = K. WEITZMANN, *"Loca Santa" and the Representational Arts of Palestine*, in *Dumbarton Oaks Papers* 28, 1974, pp. 31-57.
- WEITZMANN 1977 = K. WEITZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York 1977.

- WEITZMANN 1979a = K. WEITZMANN, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 – 12 febbraio 1978)*, New York 1979.
- WEITZMANN 1979b = K. WEITZMANN, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923 (Studies in Manuscript Illumination 8)*, Princeton 1979.
- WIEGAND 1900 = J. WIEGAND, *Das altchristliche hauptportal an der kirche der hl. Sabina auf dem Aventinischen Hügel zu Rom*, 1900.
- WILPERT 1903 = J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903.
- WILPERT 1929-1936 = J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, 1-3, Roma 1929-1936.
- WILPERT 1938 = J. WILPERT, *La fede della chiesa nascente secondo i monumenti dell'arte funeraria antica*, Roma 1938.

DALLA MATERIA ALL'IMMAGINE

Fondi d'oro tardo antichi e arte cristiana monumentale

PENELOPE FILACCHIONE

Nel rapporto arti maggiori – arti minori, oggetto anche di questo convegno, la relazione tra il vetro dorato della *Traditio Legis* dei Musei Vaticani¹ e la ricostruzione del ciclo iconografico dell'abside costantiniana di San Pietro torna periodicamente alla ribalta: la scena graffita propone un tema che, noto dalle pitture delle catacombe, dai sarcofagi e dall'absidiola del Mausoleo di Costantina, sembrerebbe essere stato il soggetto dell'abside della basilica di San Pietro² (fig. 1).

La ricostruzione del programma iconografico di San Pietro è di importanza cruciale, ma – come sappiamo – la perdita progressiva della decorazione fin dall'epoca medievale, le scarse testimonianze visuali, la demolizione totale della basilica costantiniana nel primo Cinquecento e la difficoltà di interpretazione delle fonti, che sembrano concentrarsi sull'entità dei correddi e sul carattere dei provvedimenti imperiali a favore della fabbrica, fanno proprio di questo ciclo simbolo dell'arte cristiana uno dei grandi rebus degli studiosi moderni³. In questa prospettiva, ogni testimonianza, seppur minima,

¹ VATTUONE 2000.

² BISCONTI 2001-2002; BISCONTI 2005; PIAZZA 2006; RASCH, ARBEITER 2007.

³ BISCONTI 2003, pp. 262-265; CASCIANELLI 2013, in particolare note 75-80 in cui si ripercorrono esaustivamente tutti le questioni precedenti.



Fig. 1 - Vetro dorato con scena di *Traditio Legis* (da MOREY 1959, n. 78).

diventa quindi fondamentale alla costruzione di ipotesi il più possibile verosimili.

Riassumiamo in pochi punti le questioni iconografiche essenziali per la basilica di San Pietro. Punto primo, le fasi di decorazione dell'abside: una soluzione unica, seppur diluita nel tempo, oppure due fasi chiaramente distinte anche nel programma iconografico? Punto secondo: se la decorazione è stata realizzata in due fasi, è possi-

bile che la prima fosse completamente aniconica e la seconda articolata con una scena trionfale, quale potrebbe essere appunto la “*traditio*”? Punto terzo: qual era la consistenza della *camera fulgens* che, stando al *Liber Pontificalis*, ornava la parte soprastante la tomba di Pietro⁴?

In sostanza, pochi punti fondamentali per i quali, come si diceva, ogni minima testimonianza può aggiungere un filo alla trama delle ipotesi.

Lo studio dei fondi d'oro paleocristiani o, per adottare una definizione più recente, dei vetri dorati a sandwich di produzione tardo antica, ha una lunga storia che affonda le proprie radici nel XVII secolo: ciononostante, restano ancora degli interrogativi e delle prospettive di analisi non completamente esplorate⁵.

⁴ Da ultimo BISCONTI 2014.

⁵ I frammenti dorati ritrovati nelle catacombe solleccarono l'attenzione già dei primi esploratori (BOSIO 1632; BUONARROTI 1716; BOLDETTI 1720, pp. 45-50, 148), e ad essi dedicarono particolare attenzione il Garrucci (GARRUCCI 1864) e il De Rossi (DE ROSSI 1877; postumo DE ROSSI, FERRUA 1944). Il primo studio con approccio moderno è quello del Vopel (VOPEL 1899), seguito poi dal Cecchelli (CECCELLI 1952, p. 134). Il grande catalogo dei vetri dorati del Morey, purtroppo rimasto parzialmente incompiuto (MOREY 1959), è il capostipite degli studi recenti: vanno citati almeno i cataloghi della Zanchi Roppo (ZANCHI ROPPO 1967a; ZANCHI ROPPO 1967b; ZANCHI ROPPO 1969) e della Faedo (FAEDO 1978; FAEDO 1995). Fondamentali per le precisazioni tecniche gli studi di Goldstein (GOLDSTEIN 1978) e di Painter (PAINTER 1988a; PAINTER 1988b).

Riassumendo tutte le annose questioni, possiamo affermare quanto segue: si conosce oggi qualche centinaio di vetri dorati sparsi in diversi musei del mondo; questa sorta di medaglioni con la lamina metallica sono stati ricavati, con ogni probabilità, dal fondo di bicchieri, coppe o piatti, destinati forse originariamente alle libagioni. Di essi, una parte significativa è decorata con un soggetto cristiano o, comunque, adatto anche ai cristiani. Tra tutti, la maggior parte proviene dalle catacombe romane: nonostante i fondi d'oro siano stati oggetto di interesse antiquario, non sembra il caso di dubitare della provenienza cimiteriale, tanto che di recente è stato anche riproposta la possibilità, già esplorata in passato, di un uso direttamente funerario da collegare al *refrigerium* sulla tomba del defunto⁶.

In questo senso stanno andando anche gli studi epigrafici recenti, destinati a confluire in un catalogo aggiornato dei vetri dorati dei Musei Vaticani: allo stato attuale delle pubblicazioni sembrerebbe che lo studio del formulario, spesso genericamente devozionale o augurale, possa confermare la destinazione funeraria dei vetri stessi⁷.

La datazione del vetro della *traditio legis* e di quelli ad esso collegabili discende da relazioni interne ed esterne, vale a dire dallo studio del materiale e dal confronto con altri fondi d'oro, con i sarcofagi e con la pittura cimiteriale⁸.

Tra le relazioni interne, uno spunto cronologico importante viene dall'analisi formale dei "ritratti" presenti in una buona percentuale dei fondi d'oro⁹: tralasciando gli eccezionali vetri pittorici, essa rimanda in pochi casi alla fine

⁶ Per le ipotesi sull'uso originario e la destinazione finale dei vetri dorati delle catacombe una disamina completa è in ENGEMANN 1968-1969, pp. 7-25 e in HAEVERNICK 1962. L'argomento è stato ripreso più di recente in PILLINGER 1984. Per una disamina delle ipotesi più recenti cfr. LEGA 2012.

⁷ LEGA 2012.

⁸ Attualmente il British Museum ha avviato una revisione della propria collezione di vetri dorati tardo antichi, che prevede anche lo studio del materiale con le moderne tecniche diagnostiche. HOWELLS 2015; http://www.britishmuseum.org/research/research_projects/complete_projects/gold_glass_in_late_antiquity.aspx

⁹ Uno degli aspetti sui quali non c'è convergenza, è proprio legato al ritratto: in due parole, tipologico o fisiognomico? Nel secondo caso si presuppone una intenzionalità che non può prescindere dal rapporto artigiano-committente, cambiando completamente la prospettiva di analisi dei manufatti. VATTUONE 2006, pp. 753-754, 763; VATTUONE 2013, pp. 1247-1248.

del III secolo o all'inizio del IV, ma per la maggior parte li colloca a partire dalla metà di quest'ultimo¹⁰, con alcune attestazioni forse più tarde per i vetri dalla struttura formale più articolata¹¹.

A proposito delle relazioni “esterne”, già a un primo sguardo è chiaro che la formazione del repertorio cristiano dei fondi d'oro procede in parallelo con la pittura funeraria coeva¹². Esiste un folto gruppo di vetri colorati di modestissime dimensioni, decorati con singole scenette bibliche anche molto abbreviate: un episodio del ciclo di Giona, un singolo fanciullo ebreo, la sola Eva, il solo Adamo e così via. Queste “gocce di vetro” provengono dal taglio di coppe sulle quali il programma iconografico era ripartito in diverse scene, quasi uno specchio in miniatura della narrazione per “vignette” dei cubicoli¹³.

A maggior ragione, va osservato con attenzione il fenomeno macroscopico del grande gruppo di fondi d'oro riferibili ai martiri romani: in essi alcune specifiche formali permettono la distinzione tra intenzione ritrattistica – poco importa al momento quanto stereotipata – e quella strettamente devozionale. Oltre ad agganciare a Roma la produzione dei manufatti, questi fondi d'oro sembrano costruire una sorta di repertorio in cui la fede sponta-

¹⁰ Per notizie su vetri ancora *in situ* databili attraverso il contesto archeologico FILIPPINI 2000. In particolare, tratta il vetro dorato dei Musei Vaticani catalogato in MOREY 1959, n.99, tav. XVII, del genere più diffuso con una coppia di coniugi e una cornice a ovali e dentelli, che risulta datato archeologicamente dal luogo di ritrovamento alla metà del IV secolo. Nella stessa catacomba si trova un vetro *in situ* tra i più antichi a noi pervenuti, non classificato dal Morey nonostante sia stato rinvenuto già nel 1938: molto opaco, è decorato con foglia d'oro e d'argento e dettagli pittorici ed è datato tra il 250 e il 275.

¹¹ Io stessa mi sono occupata con accuratezza dei ritratti nella mia tesi di laurea sotto la guida dei professori Danilo Mazzoleni e Fabrizio Bisconti: *Fondi dorati paleocristiani con ritratto. Nuove acquisizioni e ipotesi cronologiche*, Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia, AA. 1998-1999. Su 257 vetri dorati conservati in Italia secondo i cataloghi di Morey (MOREY 1959) e della Zanchi Roppo (ZANCHI ROPPO 1969), quelli con il ritratto di persone singole, coppie o famiglie sono 42, secondi soli ai vetri con san Pietro e san Paolo.

¹² VATTUONE 2006, pp. 754-761.

¹³ Le gocce sono definite tecnicamente *Nuppengläsern*. Questo è un argomento iconografico affascinante che meriterebbe un approfondimento a parte: ZANONE 2011, p. 66 e nt. 4; FILIPPINI 1996, pp. 115-116 e nt. 9; VATTUONE 2013, pp. 1245-1246.

nea si mescola al culto ufficiale della Chiesa, offrendo un sottotesto di lettura storica particolarmente interessante¹⁴.

A parte Pietro, Paolo e Agnese, le didascalie invocano una quantità di nomi noti e meno noti¹⁵: ragioni formali e contenutistiche collocano questa intensa produzione dalla seconda metà del IV secolo fino alla fine del medesimo, obbligandoci a leggerla come un riflesso della politica devozionale di papa Damaso.

Proprio il nome di Damaso caratterizza un gruppetto particolare di fondi d'oro: si tratta di due vetri dei Musei Vaticani e di un vetro del Museo Archeologico di Firenze¹⁶. I due vetri del Vaticano sono talmente simili fra loro da essere sostanzialmente sovrapponibili: attorno al simbolo centrale – in un caso il monogramma, nell'altro una corona lemniscata – si dispongono quattro personaggi, indicati rispettivamente con i nomi di *Damas*, *Petrus*, *Paulus* e *Pastor* e di *Damas*, *Petrus*, *Florus* e *Simon*. Nel vetro fiorentino sono invece ricordati *Damas*, *Petrus*, *Paulus* e *Sustus*. Insomma, la coppia di Damaso/Pietro resta sempre invariata, sostituendo invece gli altri personaggi.

¹⁴ UTRO 2001-2002; UTRO 2003: l'autore pone un'attenzione particolare a presenze e assenze nel catalogo dei santi invocati. Oltre alla coincidenza con i santi canonici delle fonti, sembra di potersi leggere in trasparenza il segno di una devozione spontanea dei fedeli, della quale abbiamo altrimenti perso le tracce. Credo che questo riproponga il problema della relazione tra artigiani e committenti: assistiamo ad una produzione generica di fondi d'oro adatti al mercato corrente, ad una produzione esclusivamente su committenza o ad un sistema misto? Personalmente, mettendomi nei panni degli artigiani che desiderano vendere i loro prodotti, propenderei per la terza ipotesi.

¹⁵ Il calcolo statistico dei temi iconografici è piuttosto interessante. Su 257 vetri dorati a soggetto cristiano o non esplicitamente pagano ed ebraico registrati in collezioni italiane dal Morey (MOREY 1959) e dalla Zanchi Roppo (ZANCHI ROPPO 1969), ben 44 sono variamente dedicati a Pietro e Paolo, 13 a sant'Agnese sola o accompagnata, 12 ad altri santi, per un totale di 69 vetri, vale a dire oltre un terzo del totale. Se invece ci basiamo sul catalogo tematico dei vetri dorati cristiani conservati anche nei musei stranieri, aggiornato da Utro (UTRO 2001-2002, pp. 216-219), il solo santorale – esclusi quindi tutti gli altri soggetti – conta un totale di 159 ricorrenze di nomi di santi rappresentati isolati o in gruppo: tra questi Pietro è citato 62 volte, Paolo 61, seguiti da Sisto per 15 citazioni, da Agnese per 14, Timoteo per 8 e Lorenzo per 6, il che, a mio avviso, elimina ogni dubbio circa la principale produzione dei vetri in epoca damasiana.

¹⁶ MOREY 1959, n. 106, tav. XXXVI = ZANCHI ROPPO 1969, n. 220; MOREY 1959, n. 107, tav. XVIII = ZANCHI ROPPO 1969, n. 221; MOREY 1959, n. 250, tav. XXVI = ZANCHI ROPPO 1969, n. 33.

I due vetri vaticani sono molto simili per stile ad alcuni vetri con ritratto, interessanti anche per via dell'aspetto formale delle didascalie, graficamente assimilabili alle eleganti iscrizioni filocaliane¹⁷.

Se Damaso è effettivamente il papa sedente tra il 366 e il 384 – e allo stato attuale sembra difficile pensarla diversamente – si riconferma la concentrazione produttiva nella seconda metà del IV secolo¹⁸.

A questa conclusione era giunto parzialmente anche il Ladner oltre settant'anni fa, almeno per quel gruppo di vetri dorati con il monogramma costantiniano o la corona tra gli apostoli¹⁹.

Attualmente, rispetto all'epoca in cui la Faedo²⁰ individuava una decina di "botteghe" attive durante tutto l'arco del IV secolo, gli studi sembrano calcolare una quantità decisamente più ridotta di officine, che per la maggior parte hanno lavorato in un lasso di tempo forse più circoscritto e vicino all'epoca del pontificato di Damaso²¹.

Ultimamente si sono aggiunti ulteriori studi specifici su un certo numero di fondi d'oro rinvenuti in Germania, specialmente intorno a Colonia²²: questo non toglie comunque alla città di Roma il primato di ritrovamenti e, con ogni probabilità, di produzione.

Restano quindi alcuni interrogativi ancora aperti: perché il vetro? Perché a Roma? Perché nella seconda metà del IV secolo?

Attualmente lo studio formale dei fondi d'oro sembra aver dato i suoi frutti, quindi la questione delle "botteghe" è quella all'ordine del giorno: dato ormai per assodato che la produzione tardo antica di questi vetri dorati vada collocata principalmente a Roma, quali furono le condizioni ambientali che ne favorirono la produzione proprio in questo luogo e in questo periodo?

¹⁷ Già il Morey (MOREY 1959) aveva individuato la somiglianza con il vetro catalogato al numero 109, a questo aggiungerei ora il n. 259 e il vetro parigino n. 458.

¹⁸ Bisogna dire che a suo tempo il Garrucci esclude risolutamente l'ipotesi che si tratti del papa (GARRUCCI 1864, pp. 53-53, tav. XVII-XXV; GARRUCCI 1881, tav. 192, n. 1, p. 172), ma a partire dallo studio del Ladner (LADNER 1941, p. 19) l'ipotesi è diventata più accettabile: UTRO 2003, n. 174, pp. 392-393.

¹⁹ LADNER 1941, p. 21.

²⁰ FAEDO 1978; FAEDO 1986; FAEDO 1995.

²¹ NÜSSE 2008, pp. 249-253; ZANONE 2011, p. 67.

²² NÜSSE 2008, pp. 223-225, 254.

Eppure Roma è stata per lungo tempo più importatrice che produttrice di oggetti in vetro molto ricercati²³.

C'era una produzione locale di vasellame in vetro – vivacissima per tutta l'età imperiale fino alla tarda antichità e ora ampiamente documentata dall'archeologia²⁴ – ma non sembra che Roma si distinguesse per eccezionale originalità; i vetri di produzione romana sembrano inquadrabili nello stile comune al Mediterraneo e poco caratterizzato, detto appunto “internazionale”²⁵.

In particolare, non sembrerebbe essere originaria di Roma la produzione di vetri decorati con applicazioni di lamina metallica, che risale all'epoca ellenistica e si colloca in luoghi lontani, prima la Siria e poi la Renania²⁶.

Eppure, attorno alla metà del IV secolo, sembra che a Roma sia accaduto qualcosa che ha incrementato la produzione di questi oggetti particolari²⁷: benché non vantino il livello altissimo di certi prodotti di lusso tardo antichi, l'inserimento della foglia d'oro nella base del recipiente li colloca comunque nella categoria degli oggetti di un certo valore²⁸.

²³ ISINGS 1957, p. 6. A suo tempo la studiosa non solo affermava che non si ha idea di chi abbia prodotto i fondi d'oro, ma, viste le scritte in greco, pensava ad artigiani di lingua greca o committenti greci.

²⁴ STERNINI 1989; SAGUI 1993. Vedi da ultimo SAGUI, LEPRI 2016, pp. 228-229: delle 49 officine vetrarie documentate archeologicamente in tutta Italia in epoca tardo antica e alto medievale, ben 13 si trovano a Roma e 2 ad Ostia, costituendo quindi circa un terzo del totale.

²⁵ STERNINI 1989, p. 64, nt. 59: nel caso degli oltre 2000 frammenti di scarto di IV-V secolo, pertinenti una vetreria lungo il Tevere nella *Porticus Aemilia*, è arduo distinguere i vetri di produzione romana da quelli importati. ISINGS 1957, pp. 2-13: anche se oggi abbiamo migliori cognizioni resta sempre valida l'osservazione della studiosa, che affermava che la circolazione dei manufatti e la ripetizione delle forme rendono difficile datare un oggetto in vetro non ben inserito nel contesto stratigrafico.

²⁶ ZANONE 2011, pp. 64-66.

²⁷ FILIPPINI 1996, p. 115.

²⁸ SAGUI, LEPRI 2016, pp. 227-229: dall'Editto dei prezzi di Diocleziano si evince che anche i più semplici recipienti in vetro non decorati potevano costare fino a dieci volte di più della ceramica, tanto che, in conseguenza all'investimento per il materiale di base “ci si chiede se i vetrai potevano essere artigiani indipendenti”. Ciò spiegherebbe, tra l'altro, anche gli scarsi ritrovamenti di materiali di scarto, che evidentemente erano riciclati sistematicamente.

Per lungo tempo si è pensato che la produzione dei fondi d'oro sia stata accresciuta dal culto dei martiri: con la frequentazione delle tombe sante sarebbe aumentata la richiesta di souvenir devozionali, quindi anche dei vetri dorati. Questo è senza dubbio possibile, ma ancora non risponde alla domanda principale: perché il vetro? I devoti avrebbero potuto essere soddisfatti da una produzione in materiali diversi, tradizionali e molto più radicati a Roma: medaglioni e lucerne, ad esempio, o comunque qualsiasi altro oggetto dal costo accessibile.

Certamente il tono di *status symbol* delle coppe in vetro, incluse nei rituali familiari sottintesi dalle formule augurali²⁹, ha giocato il proprio ruolo nella diffusione di questo tipo di oggetti, ma non risponde pienamente alle domande che ci siamo posti.

Forse la chiave va cercata proprio nella disponibilità del materiale.

L'unica circostanza che mette insieme il materiale – vetro sandwich con foglia d'oro –, il luogo – la città di Roma – e il momento storico, è quella della realizzazione dei grandi cicli musivi basilicali: per la prima volta a Roma viene prodotta una grande quantità di vetro dorato a sandwich, destinato alle tessere dei grandi fondali musivi delle absidi.

Negli ultimi anni la tecnica del vetro sandwich con foglia d'oro destinato al mosaico è stata indagata piuttosto a fondo, soprattutto in occasione del restauro di alcuni cicli monumentali, come quelli di Ravenna e Aquileia, ma anche dei mosaici romani di Santa Pudenziana³⁰ e dei Santi Cosma e Damiano³¹: ne emerge che le tessere musive dei diversi cicli sono accomunate da una tecnica analoga, che dura dalla prima età imperiale almeno fino a tutto l'alto medioevo, con una sempre crescente attenzione verso le tecniche di produzione e posa delle tessere vitree.

Fino ad oggi gli studiosi che hanno analizzato i fondi d'oro paleocristiani hanno proceduto in maniera indipendente rispetto a quanti si sono dedicati al mosaico, ipotizzando varie tecniche di saldatura tra la foglia d'oro e il ve-

²⁹ AUTH 1996.

³⁰ VERITÀ 2003.

³¹ PROFILO, VALLOTTO, VERITÀ 2002.

tro³². Di rado però qualcuno ha messo in collegamento diretto le due tecniche, che pure hanno caratteristiche analoghe³³: proviamo quindi ad esplorare questa strada per vedere dove ci porta, iniziando da un rapido indispensabile excursus della storia del materiale.

Da tempi antichissimi esisteva una produzione primaria del vetro ridotto in pani da esportazione, ed una secondaria di manufatti finiti: la prima avveniva soprattutto in Siria ed Egitto, da cui provenivano le materie prime, sabbia silicea e natron. Essendo queste sostanze difficilmente sostituibili, i pani di vetro hanno continuato ad essere prodotti principalmente in queste zone almeno fino alla tarda antichità, ragion per cui l'analisi chimica del vetro non offre risultati dirimenti³⁴. A noi interessa però la seconda fase produttiva, che richiedeva piccoli forni allestibili in poco tempo: in essi si impiegava sia il vetro importato in pani, sia il vetro vecchio, recuperato da lavorazioni precedenti o dal riciclaggio dei rifiuti³⁵.

La fonte letteraria più antica che spiega la tecnica di produzione del vetro è la *Schedula diversarum artium* di Teofilo Monaco dell'XI-XII secolo³⁶, che raccoglie probabilmente indicazioni precedenti³⁷. Peraltro, se a partire dal IX secolo, i materiali che compongono il vetro cambiano la tecnica di lavorazione rimane invece sostanzialmente immutata dall'epoca augustea fino all'età moderna³⁸.

³² PAINTER 1988a, pp. 266-267: l'autore ripercorre le diverse ipotesi che sono state fatte in merito alla realizzazione dei fondi d'oro e, in particolare, alla saldatura delle due parti di vetro.

³³ MORETTI 2001, p. 61, figg. 15 a-b-c.

³⁴ SAGUI 2007 pp. 212-216; SOTIRA 2011, p. 205; SAGUI 2010, pp. 15-16.

³⁵ A questo proposito in due passi di Marziale (MART., *Epigramm.* I, XLI, 3-5) e Giovenale (IUV., *Sat.* V, 8) si parla di vetro vecchio e riciclato e di un ambulante che, appunto, vive recuperando il materiale. Ciò non vuol dire però che vi fosse un commercio al dettaglio di fondi d'oro già spezzati dal bicchiere originario, come riporta invece LEGA 2012 p. 266, nt. 12. A questo proposito cfr. STERNINI 1989, pp. 62-64, nt. 58: l'autrice spiega la funzione del commercio dei frammenti di vetro nell'ambito della produzione, commercio che avveniva anche ad ampio raggio come dimostra il rinvenimento di un carico di nave a largo della Turchia.

³⁶ THEOPH., *Sched.*

³⁷ CAFFARO 2000.

³⁸ AGRICOLA, XII, pp. 470-486: vi si descrivono fornace vetraria e tecnica di soffiatura esattamente identiche a quelle indicate cinque secoli prima da Teofilo Monaco.

Tornando ai nostri fondi d'oro, la tecnica del sandwich doveva essere assimilabile a quella del mosaico per la gestione delle diverse fasi³⁹: su una prima lastra in vetro si fissava la foglia d'oro con qualche materiale vischioso (chiara d'uovo, resina, gomma arabica?). Nel mosaico si faceva poi aderire una seconda lastra di vetro allo stato plastico⁴⁰ – metodo molto simile a quello dei nostri fondi d'oro – oppure, come descrive Teofilo Monaco per le vetrare, si ricopriva il tutto con altro vetro frantumato che una volta “ricotto” formava lo strato sottile, ma irregolare, della “cartellina”⁴¹. Per i recipienti si ipotizza che, una volta graffito il disegno, il corpo della coppa aderisse alla base decorata direttamente in fase di soffiatura⁴² (fig. 2).

Ad Aquileia sono stati trovati avanzi di piccole lastre di vetro musivo dorato da tagliare in tessere⁴³: se la tecnica del vetro musivo e quella dei nostri bicchieri sono comparabili, ne consegue che gli artigiani più agevolati nel realizzare i fondi d'oro erano esattamente gli stessi che lavoravano per le basiliche, il che spiegherebbe anche l'incremento della produzione dei vetri dorati nello stesso periodo⁴⁴.

Pur non conoscendo con esattezza l'organizzazione del cantiere delle basiliche romane, l'archeologia ha documentato la storia della riconversione di una officina vetraria nei pressi della chiesa di Santa Maria Assunta a Torcello⁴⁵: mentre ad Aquileia il vetro da tagliare in tessere sembra essere stato importato, i vetrai impegnati nella realizzazione delle tessere per il mosaico della chiesa di Torcello avevano la loro officina nei pressi dell'edificio stes-

³⁹ ANTHONY 1935, p. 41; FIORENTINI RONCUZZI 1984, pp. 80-81.

⁴⁰ VERITÀ 2006, p. 9, fig. 2.

⁴¹ SOTIRA 2011, p. 207.

⁴² Le fasi di realizzazione delle coppe a fondo d'oro sono ricostruite in MORETTI 2001 figg. 15b-15c. Esiste online un video didattico molto ben fatto, curato dal Corning Museum of Glass, Corning – New York State, visibile su questo sito <http://www.cmog.org/video/gold-glass>.

⁴³ VERITÀ 2006.

⁴⁴ FOY 2008: l'*excursus* dei ritrovamenti di tessere musive e placchette in vetro (anche dorato) nella Gallia Meridionale tra IV e VI secolo permette di ipotizzare che gli artigiani lavoravano di frequente in prossimità del cantiere di costruzione. Una parte delle tessere rinvenute vicino ai cantieri può essere stata importata, ma indizi archeologici fanno propendere anche per una lavorazione – o rilavorazione – del vetro direttamente *in situ*.

⁴⁵ LECIEJEWICZ, TABACZYŃSKA, TABACZYŃSKI 1977, pp. 140-148.

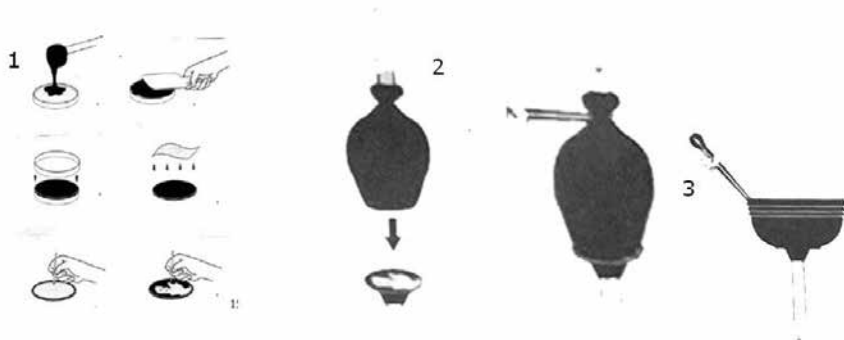


Fig. 2 - Fasi di realizzazione dei vetri a fondo d'oro (da MORETTI 2001, figg. 15b-15c).

so. Una volta portato a termine il mosaico, l'officina si è specializzata nella produzione di vasellame in vetro: scarti di lavorazione e resti delle strutture confermano una continuità produttiva dall'inizio del VII secolo alla fine dell'VIII, per quasi duecento anni.

Possiamo ipotizzare che a Roma sia accaduto qualcosa di analogo: la realizzazione delle grandi imprese edilizie dell'epoca dei Costantinidi ha certamente dato un notevole impulso alle professioni artigiane di livello, come documentato dalle fonti letterarie. All'interno del Codice Teodosiano sono incluse quattro costituzioni imperiali del IV secolo, destinate a proteggere e favorire quanti esercitavano mestieri legati alla costruzione e decorazione dei nuovi monumenti in cantiere sia a Roma, sia a Costantinopoli⁴⁶. Le più interessanti dal nostro punto di vista sono la seconda e la terza, datate rispettivamente al 2 agosto 337 e al 6 luglio 344⁴⁷.

È probabile che la costituzione del 337 sia da attribuire a Costantino, benché postuma: l'imperatore morì nel mese di maggio, ma i figli assunsero il titolo di Augusti solo a settembre. In essa si regolava l'esenzione dalle tasse per alcune categorie di artigiani e per i genitori che decidevano di avviare i figli alle professioni artigiane, elencate nella legge secondo un ordine numerico: al n.11 troviamo i *musivarii* (mosaicisti), al 29 i *vitrarii* (vetrai) e, a

⁴⁶ *Cod. Theod.*, XIII, 4, 1-4.

⁴⁷ DE FRANCISCI 1954-1955, pp. 63-73.

seguire, ma senza numero, i *blattearii* (così nel testo, da interpretare come *bractearii*⁴⁸), ovvero i laminatori che riducevano l'oro in foglia per le dorature.

La costituzione del 344, emanata durante il regno di Costanzo II e diretta a Leonzio Prefetto del Pretorio d'Oriente, oltre a ribadire i punti della precedente, era mirata alla formazione di scuole tecniche per far uscire le attività artigianali dall'ambito familiare.

Secondo il De Francisci le misure, che tendevano ad incrementare il numero di artigiani da impiegare negli edifici monumentali, dimostrano “non soltanto l'ansia costruttiva di Costantino che aveva dato inizio a tante opere, ma anche il suo desiderio di creare maestranze specializzate attraverso la formazione di una tradizione familiare. La preoccupazione che i frutti dell'esperienza non andassero perduti si ritrova nella costituzione di Costanzo e Costante”⁴⁹, ovvero quella del 344.

Anche J. Philippe, nella sua storia del vetro nel mondo bizantino⁵⁰, ha fatto riferimento alla costituzione del 337, sottolineando il bisogno dell'imperatore di formare artigiani in grado di decorare ed arredare le nuove costruzioni secondo il linguaggio artistico del suo regno.

Lo stesso Costantino avrebbe messo a disposizione di vetrai e mosaicisti i costosi materiali necessari, e avrebbe fondato una scuola di mosaico che forse si trovava all'interno dei palazzi imperiali della nuova capitale⁵¹.

Per inciso, l'oro utilizzato per queste grandi imprese aveva probabilmente la stessa provenienza di quello delle monete: così è nel caso dell'oro musivo analizzato chimicamente per gli edifici tardo antichi romani, ravennati e di Aquileia, che non solo ha le stesse caratteristiche e titolo di quello monetale, ma non mostra le tracce dell'argento e rame aggiunti in oreficeria⁵². Proprio dal 307, con il regno di Costantino, inizia il conio del *solidus aureo* – la moneta aurea purissima – che si intensifica dal 324 con la sconfitta di Licinio

⁴⁸ LIPINSKY 1966, pp. 303-306: vi si spiega che la *bractea* è l'oro in foglia, da cui *bractearius* per i “battiloro”; spiega inoltre la tecnica di laminatura dell'oro.

⁴⁹ DE FRANCISCI 1954-1955, p. 68.

⁵⁰ PHILIPPE 1970, p. 17

⁵¹ FIORENTINI RONCUZZI 1984, p. 57.

⁵² CONVENTI, NERI, VERITÀ 2012, p. 6.

e il controllo delle miniere d'Armenia e d'Oriente, per poi esaurirsi nel 368 quando il prezioso metallo inizia a scarseggiare⁵³.

È infine interessante notare che nel caso delle tessere musive utilizzate sia ad Aquileia sia in Gallia, si ipotizza una produzione locale del vetro colorato e una importazione – da Roma? – delle placchette di vetro dorato da tagliare⁵⁴.

Vediamo ora di quali fonti disponiamo per la localizzazione delle officine vetrarie tardo antiche a Roma: fatte salve sia la presenza di difficile collocazione di un “*porticus inter vitrarios*” nella Forma Urbis severiana⁵⁵, sia la citazione di un *vicus vitrarius* nei Cataloghi Regionari nella zona di Porta Capena⁵⁶, le fonti topografiche non indicano altro. In ogni caso, a Roma abbiamo ampia testimonianza archeologica della lavorazione del vetro in epoca tardo antica, anche se le officine certe sono poche: vanno almeno citate la fossa di scarti di lavorazione del V secolo nella *Porticus Aemilia*⁵⁷, oppure la fornace vetraria di fine V secolo o inizio del successivo rinvenuta nell'edera della Crypta Balbi⁵⁸.

Come ultimo dato, ricordiamo una normativa del VII secolo, tramandata nel tardo compendio giuridico bizantino di Costantino Harmenopulos⁵⁹: per ragioni di sicurezza, ai lavoratori di vetro e metallo era consentito vendere i loro prodotti nell'abitato, ma di lavorarli esclusivamente in zone remote e preferibilmente in prossimità dell'acqua per prevenire gli incendi. Sulla base

⁵³ DEPEYROT 1987, pp. 104-108; BALBI DE CARO 2004, pp. 27-29.

⁵⁴ FOY 2008, pp. 63-65.

⁵⁵ CIL XV, 4,1, n. 29844,90 (=93).

⁵⁶ *Curiosum, Regio I*, VALENTINI ZUCCHETTI 1940, 1, p. 50; *Notitia, Regio I*, VALENTINI ZUCCHETTI 1940, 1, p. 165; STERNINI 1989, p. 59.

⁵⁷ STERNINI 1989.

⁵⁸ SAGUI 1993; SAGUI 2000.

⁵⁹ CONST. HARM. *Hexabiblos*, 2.4.19. Si riporta per comodità il testo dall'edizione HEIMBACH, pp. 247-249: “*Edictum De vitrariis Fabrisque ferraris. Vitrarios ac fabros ferraros, qui secures et falces atque huiusmodi grandia in strumenta fabricantur, item statuarios in ipsis urbibus sua opera facere non decet. Quod si qua necessitas eos cogat in urbibus habitare suaeque opera in iis fabricari, in locis remotioribus atque inhabitatis illa fieri debent. Multum enim ex igne periculum domibus et adsidua corporibus noxia imminet*».

di questa informazione si è pensato che anche a Roma potesse esistere qualche regola dello stesso tipo⁶⁰.

Cerchiamo ora di tirare le fila del ragionamento, ritornando verso le premesse iniziali.

Come abbiamo visto, è quanto meno da valutare l'idea che vetri dorati e vetro musivo siano usciti dalle stesse officine.

È possibile ipotizzare che queste officine si trovassero vicino alle basiliche? Confrontando il modello di Torcello, possiamo affermare che si tratta di un'ipotesi sostenibile e, soprattutto per le basiliche ostiense e vaticana, extraurbane e vicine al Tevere, anche funzionale alla sicurezza. I vetrai sono perfettamente plausibili in un cantiere affollato di fabbri, carpentieri, marmorari, pittori e via dicendo. Con la chiusura dei cantieri, le officine potrebbero essere andate perse nella nuova topografia.

Sembra andare in questo senso anche il ritrovamento di una officina vetraria di V secolo sul Celio: insediatasi nell'area della ex basilica Hilariana insieme ad altre attività produttive, ha restituito quasi quattromila tessere di mosaico vetroso. Esse non presentano tracce di malta e scorie che facciano pensare alla raccolta di materiale destinato alla rifusione (come nel caso della Crypta Balbi), per cui non è impossibile pensare che la produzione fosse destinata alla decorazione di edifici coevi, come la vicina chiesa di Santo Stefano Rotondo⁶¹.

Proviamo ora a riconnettere organicamente tutte le informazioni.

I fondi d'oro vedono due "impennate produttive" all'incirca alla metà del IV secolo e nuovamente intorno all'epoca di Damaso fino alla fine del secolo stesso, quando sembrano scomparire (o almeno ne scompaiono le tracce con l'abbandono delle catacombe come luogo di sepoltura). Se intrecciamo questa cronologia con le costituzioni imperiali del 337 e del 344 ne emerge che, effettivamente, alla metà del secolo doveva esserci a Roma una buona

⁶⁰ FORBES 1957, p. 171. In realtà, durante le fasi di contrazione dell'abitato le attività produttive non di rado hanno trovato posto anche in zone molto frequentate: proprio nel VII secolo, epoca dell'*Hexabiblos*, in prossimità della basilica di Santa Maria Antiqua nel Foro Romano si insediarono diverse officine. Tra queste l'archeologia ha individuato una vetreria, che si ipotizza lavorasse direttamente per la chiesa vicina: SERLORENZI 2009, pp.468-469.

⁶¹ SAGUI, LEPRI 2016, p. 233; CALABRIA, FERRO, PALAZZO *et alii* 2016, pp.189-190.

quantità di artigiani specializzati nella lavorazione del vetro, dell'oro e del mosaico⁶².

Proviamo ora a coordinare queste date con le fasi di costruzione e decorazione della basilica vaticana studiate da Krautheimer ormai tanto tempo fa⁶³: la prima fase si collocherebbe durante il regno romano di Costantino, nel secondo e terzo decennio del IV secolo. La seconda si sarebbe verificata alla fine del terzo e nel quarto decennio del secolo, sotto Costante I, erede paterno per l'Italia fino al 350. La terza fase sarebbe infine da collocare durante il regno di Costanzo II, in viaggio a Roma nel 357, occasione – secondo Krautheimer – di un nuovo impulso ai lavori di decorazione della basilica vaticana interrotti dal 337 o poco dopo.

Krautheimer ipotizzava, in sostanza, un lavoro ad intermittenza: le fasi da lui indicate possono essere lette “in negativo” a proposito della produzione del vetro dorato, individuando i momenti di riconversione delle officine quando il lavoro scarseggiava.

Intrecciando fonti letterarie, archeologia e notizie storiche ne emerge la seguente tavola cronologica (fig. 3).

Come si vede, il vetro della *Traditio legis* si colloca pienamente nella primissima fase di diffusione del soggetto iconografico⁶⁴: se accettiamo che gli artigiani che lo hanno prodotto siano gli stessi che hanno contribuito alla realizzazione del mosaico absidale, lavorando nei pressi della stessa basilica vaticana, il piccolo fondo d'oro con la scena su due registri acquisisce allora il ruolo primario di testimonianza diretta, direi quasi di “fotografia” dell'aspetto dell'abside.

Quale scelta migliore per gli artigiani del punto focale della basilica?

Rimane aperta la questione su come vadano letti questi dati in relazione ai tempi di decorazione dell'abside: aniconica e poi figurata in un momento successivo, come voleva Krautheimer?

Non è necessario immaginare che la produzione delle tessere musive in oro sia strettamente collegata alla decorazione aniconica. Esse sono perfettamente adatte ad un soggetto figurato, soprattutto del tenore dell'abside

⁶² SAGUI 1993, p. 207.

⁶³ KRAUTHEIMER 1967, pp. 117-121 e nt. 11.

⁶⁴ BISCONTI 2003, pp. 260-264.

Costituzioni imperiali	Vetri dorati	Krautheimer: fasi basilica san Pietro	Altro
	Inizio IV secolo: produzione scarsa, di uso privato (ritratto)		
337 - 1ª Costituzione		320-330 Costantino (329 consacrazione papa Silvestro)	324 consacrazione della basilica di san Paolo (papa Silvestro)
344 - 2ª Costituzione	Intensificazione di metà secolo, prevalente uso privato (ritratto e soggetti biblici)	Costante I (337- 350): seconda fase, ma interruzione quasi immediata.	
		Costanzo II: viaggio a Roma 357. Terza fase	
	Vetro <i>Traditio legis</i>		Absidiola con la <i>Traditio legis</i> del Mausoleo di Costantina (360-370 ca.) Inizio sarcofagi con scene di <i>Traditio Legis</i>
	Damaso (366-384) ultima impennata produttiva, vetri "martiriali"		
	390-400 graduale scomparsa, pochi sia devozionali sia privati		395 consacrazione della basilica di San Paolo dei Tre Imperatori (papa Siricio)

Fig. 3 - Tavola cronologica.

di San Pietro: dalle absidioline di Santa Costanza al catino absidale di santa Pudenziana, l'oro abbonda nel sottolineare panneggi e dettagli architettonici.

Lo schema cronologico impone però almeno una riflessione: la sequenza evidenzia un vuoto di circa una decina d'anni tra il viaggio di Costanzo a Roma e l'impennata produttiva dei fondi d'oro martiriali damasiani. Questo periodo potrebbe coincidere con il tempo in cui gli artigiani, ormai reperiti e formati, sono stati messi al lavoro sul mosaico.

A questo punto sorge una domanda: se pensiamo a due fasi esecutive del mosaico, separate tra loro e che iniziano fin dagli anni '20 del secolo, è possibile immaginare che la vista della fastosa abside di san Pietro, della sua celebrata *camera fulgens*, dell'articolato *fastigium*, della teca marmorea sulla tomba dell'Apostolo, sia stata disturbata dall'ingombrante presenza di un ponteggio più che trentennale?

BIBLIOGRAFIA

- AGRICOLA 1556 = GEORGIUS AGRICOLAE, *De Re metallica Libri XII*, Basileae 1556.
- ANTONY 1935 = E. W. ANTHONY, *A History of Mosaic*, Boston 1935.
- AUTH 1996 = S. H. AUTH, *Drink May You Live! Roman Motto Glasses in the Context of Roman Life and Death*, in *Annales du XIII^e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (Pays Bas, 28 août – 1 septembre 1995)*, Lochen 1996, pp. 103-112.
- BALBI DE CARO 2004 = S. BALBI DE CARO, *L'oro a Roma*, in S. BALBI DE CARO (ed.), *Soldi d'oro, Bollettino di Numismatica del Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, Roma 2004.
- BISCONTI 2001-2002 = F. BISCONTI, *Vetri dorati e arte monumentale*, in *Atti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 74, 2001-2002, pp. 177-193.
- BISCONTI 2003 = F. BISCONTI, *Variazioni vecchie e nuove sul tema della Traditio Legis. Vecchie e nuove acquisizioni*, in *Vetera Christianorum* 40, 2003, pp. 251-270.
- BISCONTI 2005 = F. BISCONTI, *Le absidiole del mausoleo di S. Costanza a Roma. Storia dei restauri e nuove riflessioni iconografiche*, in *La mosaïque gréco-romaine. Actes du IX^e Colloque International sur la Mosaïque Antique et Médiévale (Rome, 5-10 novembre 2001)*, Rome 2005, pp. 67-78.
- BISCONTI 2014 = F. BISCONTI, *L'abside piena, l'abside vuota. Arredi e decorazioni al tempo dei Costantinidi*, in G. BORDI, I. CARLETTINI, M. L. FOBELLI, M. R. MENNA, P. POGLIANI (edd.), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, Roma 2014, pp. 229-236.
- BOLDETTI 1720 = M. A. BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiterj de' santi martiri ed antichi cristiani di Roma*, Roma 1720.
- BOSIO 1632 = A. BOSIO, *Roma sotterranea, compita disposta et accresciuta dal G. Severani da S. Severino*, Roma 1634.
- BUONARROTI 1716 = F. BUONARROTI, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma*, Firenze 1716.
- CAFFARO 2000 = A. CAFFARO, *Teofilo Monaco. Le varie arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, Salerno 2000.
- CALABRIA, FERRO, PALAZZO et alii 2016 = M. E. CALABRIA, D. FERRO, P. PALAZZO, M. PARENTI, T. PATILLI, C. PAVOLINI, I. RAPINESI, *Produzioni manifatturiere nella Basilica Hilariana sul Celio fra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, in A. MOLI-

- NARI, R. SANTANGELI VALENZANI, L. SPERA (edd.), *L'Archeologia della produzione a Roma (secoli V-XV). Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 27-29 marzo 2014)*, Bari 2016, pp. 225-241.
- CASCIANELLI 2013 = D. CASCIANELLI, *Pasquale Testini e la Traditio Legis di Anagni. Una copia del mosaico absidale dell'antica basilica di S. Pietro in Vaticano in una lapide romana*, in F. BISCONTI, M. BRACONI (edd.), *Incisioni figurate della Tarda Antichità. Atti del Convegno di Studi (Roma, 22-23 marzo 2012)*, Città del Vaticano 2013, pp. 623-646.
- CECCHELLI 1952 = C. CECCHELLI, *Via di Roma nel Medio Evo, Arti minori e costume*, Roma 1952.
- Const. Harm., *Hexabiblos* = *Constantinos Harmenopoulos, Hexabiblos*, in G. E. HEIMBACH (ed.), *Constantini Harmenopuli manual legum sive Hexabiblos: cum appendicibus et legibus agrariis*, Leipzig 1851 (ristampa anastatica 1969).
- CONVENTI, NERI, VERITÀ 2012 = A. CONVENTI, E. NERI, M. VERITÀ, *SEM-EDS Analysis of Ancient Gold Leaf Glass Mosaic Tesserae. A Contribution to the Dating of the Materials*, in *Emas 2011: 12th European Workshop on Modern Developments in Microbeam Analysis*, IOP Conferences Series: Material Science and Engineering 32, 2012.
- Curiosum* = *Curiosum urbis Romae regionum XIII*, in R. VALENTINI, G. ZUCCHETTI (edd.), *Codice topografico della città di Roma*, 1, Roma 1940, pp. 63-188.
- DE FRANCISCI 1954-1955 = P. DE FRANCISCI, *Le arti nella legislazione del secolo IV*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 28, 1-2, 1954-1955, pp. 63-73.
- DE ROSSI 1877 = G. B. DE ROSSI, *La Roma sotterranea cristiana*, 3, Roma 1877.
- DE ROSSI, FERRUA 1944 = G. B. DE ROSSI, A. FERRUA (edd.), *Sulla questione del vaso di sangue. Memoria inedita con introduzione storica e appendici di documenti inediti per cura del P. Antonio Ferrua*, Città del Vaticano 1944.
- DEPEYROT 1987 = G. DEPEYROT, *Le bas empire romain. Economie et numismatique*, Paris 1987.
- ENGEMANN 1968-1969 = J. ENGEMANN, *Bemerkungen zu spätromischen Gläser mit Goldfoliendekor*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 11-12, 1968-1969, pp. 7-25.
- FAEDO 1978 = L. FAEDO, *Per una classificazione preliminare dei vetri dorati tardoromani*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 8, 3, 1978, pp. 1025-1070.
- FAEDO 1986 = L. FAEDO, *Su alcuni vetri dorati della raccolta oliveriana di Pesaro. Contributi per l'esegesi iconografica e la cronologia*, in *Atti del VI Congresso Nazionale di*

- Archeologia Cristiana* (Pesaro-Ancona, 19-23 settembre 1983), 2, Ancona 1986, pp. 473-487.
- FAEDO 1995 = L. FAEDO, *Nuovi contributi sui vetri dorati tardoromani*, in *XLII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1995, pp. 311-336.
- FILIPPINI 1996 = P. FILIPPINI, *Blown Gold-Sandwich Glasses with Gilt Glass-trail Inscriptions*, in *Annales du XIII^e congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre* (Pays Bas, 28 aout – 1 septembre 1995), Lochem 1996, pp. 113-128.
- FILIPPINI 2000 = P. FILIPPINI, *Gold Glasses from the Catacomb of Novatianus in Rome*, in *Annales du XIV^e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre* (Venezia-Milano, 1998), Lochem 2000, pp. 126-131.
- FIorentini RoncuZZi 1984 = I. FIorentini RoncuZZi, *Il mosaico. Materiali e tecniche dalle origini ad oggi*, Ravenna 1984.
- FORBES 1957 = R. J. FORBES, *Glass. Studies in Ancient Technology*, Leida 1957.
- FOY 2008 = D. FOY, *Les revêtements muraux en verre à la fin de l'Antiquité: quelques témoignages en Gaule méridionale*, in *Journal of Glass Studies*, Corning Museum of Glass 50, 2008, pp. 51-65.
- GARRUCCI 1864 = R. GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma, raccolti e spiegati da P. Raffaele Garrucci. Edizione seconda notabilmente aggiornata e corretta con atlante separato in folio di XLII tavole incise in rame*, Roma 1864.
- GARRUCCI 1881 = R. GARRUCCI, *Storia dell'arte Cristiana*, 3, Prato 1881.
- GOLDSTEIN 1979 = S. M. GOLDSTEIN, *Preroman and Early roman Glass in The Corning Museum of Glass*, Corning, New York 1979.
- HAEVERNICK 1962 = T. E. HAEVERNICK, *Zu den Goldgläsern (Fondi d'oro)*, in *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 9, 1962, pp. 58-61.
- HOWELLS 2015 = D. TH. HOWELLS, *A Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum*, London 2015.
- ISINGS 1957 = C. ISINGS, *Roman Glass from Dated Finds*, Gröningen-Djakarta 1957.
- KRAUTHEIMER 1967 = R. KRAUTHEIMER, *The Constantinian Basilica*, in *Dumbarton Oaks Papers* 21, 1967, pp. 115-140.
- LADNER 1941 = G. B. LADNER, *I ritratti dei papi nell'Antichità e nel Medioevo*, 1, Città del Vaticano 1941.
- LECIEJEWICZ, TABACZYŃSKA, TABACZYŃSKI 1977 = L. LECIEJEWICZ, E. TABACZYŃSKA, S. TABACZYŃSKI, *Torcello. Scavi 1961-'62*, Roma 1977.
- LEGA 2012 = C. LEGA, *Il corredo epigrafico dei vetri dorati: novità e considerazioni*, in *Sylloge Epigraphica Barcinonensis* 10, 2012, pp. 263-286.
- LIPINSKY 1966 = A. LIPINSKY, *Introduzione tecnica all'arte orafa bizantina*, in *XIII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 1966, pp. 275-352.

- MORETTI 2001 = C. MORETTI, *Le tecniche di fabbricazione dei vetri archeologici. Rie-same critico delle ipotesi avanzate*, in D. FERRARI (ed.), *Vetri di ogni tempo. Scoperte, produzione, commercio, iconografia. Atti della V Giornata Nazionale di Studio (Masa Martana, 30 ottobre 1999)*, Milano 2001, pp. 57-63.
- MOREY 1959 = CH. R. MOREY, *The Gold-glass Collection of the Vatican Library, with Additional Catalogues of other Gold-glass Collection. Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Vaticana*, 4, Roma 1959.
- Notitia = *Notitia urbis Romae* in R. VALENTINI, G. ZUCCHETTI (edd.), *Codice topografico della città di Roma*, 1, Roma 1940, pp. 63-188.
- NÜSSE 2008 = H.J. NÜSSE, *Römische Goldgläser. Alte und neue Ansätze zu Werkstattfragen*, in *Prähistorische Zeitschrift* 83, 2008, pp. 222-256.
- PAINTER 1988a = K. PAINTER, *Gruppi J e K: Introduzione*, in D. B. HARDEN (ed.), *Vetri dei Cesari*, Milano 1988, pp. 259-269.
- PAINTER 1988b = K. PAINTER, *Gruppo K: Vetri dorati*, in D. B. HARDEN (ed.), *Vetri dei Cesari*, Milano 1988, pp. 278-288.
- PHILIPPE 1970 = J. PHILIPPE, *Le monde byzantin dans l'histoire de la verre*, Bologna 1970.
- PIAZZA 2006 = S. PIAZZA, *I mosaici esistenti e perduti di Santa Costanza*, in M. ANDALORO, S. ROMANO (edd.), *La pittura medievale a Roma (312-1431). Corpus e Atlante*, 1, Roma 2006, pp. 53-86.
- PILLINGER 1984 = R. PILLINGER, *Studien zu römischen Zwischengoldgläsern. I, Geschichte der Technik und Das Problem der Authentizität*, in *Denkschriften, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse* 110, 1984.
- PROFILO, VALLOTTO, VERITÀ 2002 = B. PROFILO, M. VALLOTTO, M. VERITÀ, *I mosaici della Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma: studio analitico delle tessere vitree*, in *Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro* 32, 2002, pp. 13-24.
- RASCH, ARBEITER 2007 = J. RASCH, A. ARBEITER, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Mainz am Rhein 2007.
- SAGUI 1993 = L. SAGUI, *Produzioni vetrarie a Roma nel tardo-antico e alto medioevo. Nuovi dati archeologici*, in L. PAROLI, P. DELOGU (edd.), *La storia economica di Roma nell'alto medioevo alla luce dei recenti scavi archeologici. Atti del Seminario (Roma, 2-3 aprile 1992)*, Firenze 1993, pp. 113-136.
- SAGUI 2007 = L. SAGUI, *Glass in Late Antiquity. The Continuity of Technology and Sources of Supply*, in L. LAVAN, E. ZANINI, A. SARANTIS (edd.), *Technology in Transition A.D. 300-650*, Leiden-Boston 2007, pp. 211-231.
- SAGUI 2000 = L. SAGUI, *Produzioni vetrarie a Roma tra V e VII secolo. Nuovi dati archeologici*, in *Annales du XIV^e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (Venezia-Milano 1998)*, Lochem 2000, pp. 203-207.

SAGUÌ 2010 = L. SAGUÌ, *Il vetro antico*, Roma 2010.

SAGUÌ, LEPRI 2016 = L. SAGUÌ, B. LEPRI, *La produzione del vetro a Roma: continuità e discontinuità fra tardo antico e alto medioevo*, in A. MOLINARI, R. SANTANGELI VALENZANI, L. SPERA (edd.), *L'Archeologia della produzione a Roma (secoli V-XV). Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 27-29 marzo 2014)*, Bari 2016, pp. 225-241.

SERLORENZI 2009 = M. SERLORENZI, *La percezione delle rovine del Foro Romano nell'alto medioevo. Una lettura archeologica*, in M. BARBANERA (ed.), *Relitti Riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Torino 2009, pp. 452-481.

SOTIRA 2011 = L. SOTIRA, *Materiali e tecniche dei mosaici parietali*, in C. RIZZARDI (ed.), *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna 2011, pp. 199-212.

STERNINI 1989 = M. STERNINI, *Una manifattura vetraria di V secolo a Roma*, Firenze 1989.

Theoph., Sched. = CH. DE L'ESCALOPIER (ed.), *Theophili presbiteri et monachi, Libri III. Seu Divaersarum artium schedula. Liber Secundo*, Paris 1843, pp. 75-117.

UTRO 1996 = U. UTRO, *Vetri d'oro con figurazioni cristiane*, in *Dalla Terra alle Genti. Catalogo della mostra (Rimini, Palazzi dell'Arengo e del Podestà, 31 marzo – 1 settembre 1996)*, Milano 1996, nn. 111-115.

UTRO 2001-2002 = U. UTRO, *Raffigurazioni agiografiche sui vetri dorati paleocristiani*, in *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia, Rendiconti* 74, 2001-2002, pp. 195-219.

UTRO 2003 = U. UTRO, *Le immagini e il culto dei santi sui vetri dorati romani durante il pontificato di Damaso e Siricio (366-399)*, in P. PASINI (ed.), *387 d. C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa. Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 8 dicembre 2003 – 2 maggio 2004)*, Milano 2003, nn. 168, 170-174, 179, 323, pp. 136-141.

VATTUONE 2000 = L. VATTUONE, *Vetro dorato con Traditio Legis*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo della Cancelleria, 30 giugno – 10 dicembre 2000)*, Milano 2000, n. 93, pp. 224-225.

VATTUONE 2006 = L. VATTUONE, *I vetri 'cristiani' in Vaticano*, in R. HARREITER, PH. PERGOLA, R. PILLINGER, A. PÜLZ (edd.), *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel. Acta Congressus Internationalis XIV Archaeologiae Christianae (Vindobonae, 19-26 settembre 1999)*, Città del Vaticano 2006, pp. 749-765.

VATTUONE 2013 = L. VATTUONE, *Vetri dorati: veicolo di comunicazione antica e moderna*, in O. BRANDT, S. CRESCI, J. LOPEZ QUIROGA (edd.), *Episcopus, civitas*,

- territorium. Acta XV Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae (Toleti, 8-12 settembre 2008)*, Città del Vaticano 2013, pp. 1241-1250.
- VERITÀ 2003 = M. VERITÀ, *Analisi delle tessere musive*, in V. TIBERIA (ed.) *Il mosaico di Santa Pudenziana a Roma, il restauro*, Todi 2003, pp. 178-199.
- VERITÀ 2006 = M. VERITÀ, *Tessere vitree a foglia d'oro nei mosaici di Aquileia*, in *Quaderni Friulani di Archeologia* 16, 2006, pp. 7-12.
- VOPEL 1899 = H. VOPEL, *Die altchristlichen Goldgläser*, in *Archäologische Studien zum Christlichen Altertum und Mittelalter*, 1899.
- ZANCHI ROPPO 1967a = F. ZANCHI ROPPO, *Vetri paleocristiani a figura d'oro*, Ravenna 1967.
- ZANCHI ROPPO 1967b = F. ZANCHI ROPPO, *Verres paléochrétiens à figures d'or*, in *Annales du IV^e Congrès International d'Études Historique du Verre (Ravenne-Venise, 13 - 20 mai 1967)*, Prague 1967, pp. 116-123.
- ZANCHI ROPPO 1969 = F. ZANCHI ROPPO, *Vetri paleocristiani a figure d'oro conservati in Italia*, Bologna 1969.
- ZANONE 2011 = A. ZANONE, *Vetro dorato: testimonianze archeologiche, centri di produzione e interazioni tra Oriente e Occidente nella tarda antichità*, in M.G. DIANI, T. MEDICI, M. UBOLDI (edd.), *Produzione e distribuzione del vetro nella storia: un fenomeno di globalizzazione. Atti delle XI Giornate Nazionali di Studio (Bologna, 16-18 dicembre 2005)*, Trieste 2011, pp. 63-72.

PARTE V

LA SFERA
DEL PRIVATO
TRA LUSO
E DEVOZIONE

“IN VENATIBUS, IN CONVIVIIS”

*Riflessi iconografici della vita degli aristocratici
tra arti minori e arti maggiori*

MATTEO BRACONI

Una delle immagini più suggestive ed eloquenti di un paesaggio suburbano della seconda metà del IV secolo emerge dalle parole di Ausonio quando descrive l'aspetto delle campagne e lo splendore delle ville che si dislocavano lungo la Mosella. Il poeta si sofferma sulle caratteristiche architettoniche e funzionali di queste residenze, tanto prestigiose da essere paragonate alle abitazioni di Baia, alle quali corrispondevano per la bellezza degli *atria*, per le *innumeris columnis*, per i *balnea* e per lo splendore dei *nitentia tecta*¹. Lo scorcio paesaggistico offerto da Ausonio, quindi, seppur non privo di alcuni artifici letterari, lascia intendere come le campagne si distinguessero per la presenza di monumentali complessi residenziali che sorgevano splendenti e immensi lungo le rive del fiume. Lo stesso autore, d'altronde, era un facoltoso multiproprietario², che possedeva abitazioni dislocate nel territorio dell'Aquitania, tra le quali una, quella ereditata alla morte del padre e a lui particolarmente cara, viene descritta minuziosamente nel *De herediolo*. Il poema si riferisce, intanto, all'importanza strategica del luogo in cui si collocava

¹ AUSON., *Mos.*, 335-337, dove i lemmi citati vengono utilizzati dallo scrittore per descrivere con enfasi i caratteri salienti di diversi e distinti complessi residenziali: “*Atria quid memore viridantibus adsita pratis / innumerisque super nitentia columnis? / Quid quae flumine substructa crepidine fumant / balnea, ferventi cum Mulciber haustus operto / volvit anhelatas tectoria per cava flammas, / inclusum glomerans aestu expirante vaporem*”.

² Questo il ruolo riconosciuto ad Ausonio da R. Etienne a discapito della figura di latifondista, secondo quanto estesamente osservato in: ETIENNE 1989, pp. 305-311.

la residenza, *nec procul urbe sita est, nec prorsus ad urbem*³, mentre particolare risalto viene dato all'estensione del complesso che disponeva di 400 iugeri di terra, metà coltivati, metà destinati a pascolo, più 10 utilizzati come vigneti, e a cui si aggiungeva una vasta area boschiva, estesa per il più del doppio degli appezzamenti impiegati per le attività agricole, configurando così una proprietà che, malgrado Ausonio definisca con i termini *villulam* e *parvum herediolum*, di fatto si espandeva per 264 ettari⁴.

L'enfasi utilizzata dal poeta nei testi dei due componimenti per descrivere le torri, i tetti, le terme e le sale di ricevimento, così come l'attenzione rivolta alle dimensioni dei terreni destinati allo sfruttamento agricolo e pastorale lasciano intendere come la loro funzione non si limitasse unicamente a garantire quell'*otium ruris* tanto anelato da Quinto Aurelio Simmaco⁵, desideroso di rifugiarsi nei propri possedimenti lontano dallo *strepitum civitatis*⁶. Questi complessi abitativi, infatti, si presentavano come dei veri e propri latifondi, come delle concrete attività produttive che contribuivano ad accrescere l'economia e le rendite del *dominus*, strutturandosi al pari di "regni privati", costituiti da *clientes* e da *comites*, da ospiti e da servitori, in cui i *possessores* esercitavano il proprio potere, amministrando direttamente o indirettamente le proprie finanze⁷. In questo senso, dunque, la villa assume un carattere for-

³ AUSON., III, 29-32: "*Haec mihi nec procul urbe sita est, nec prorsus ad urbem, / ne patiar turbas utque bonis potiar. / Et quotiens mutare locum fastidia cogunt, / transeo et alternis rure vel urbe fruor*".

⁴ AUSON., III, 21-24: "*Agri bis centum colo iugera, vinea centum / iugeribus colitur prataque dimidio. / Silva supra duplum, quam prata et vinea et arvum. / Cultor agri nobis nec superest nec abest*".

⁵ Su questo punto, con una particolare rilevanza data ai concetti di *otium* e *negotium* così come emergono dai contenuti dell'epistolario simmachiano, vd.: CRACCO RUGGINI 1986, pp. 97-115.

⁶ SYMM., *Epist.*, IV, 18: "*Interea laborantium murmure strepit civitatis*". Su Quinto Aurelio Simmaco, sulle sue proprietà e sul risvolto economico e ideologico di questi possedimenti, si rimanda al fondamentale lavoro di: VERA 1986, pp. 231-270.

⁷ Per questi aspetti, oltre alle analisi di VERA 1997, pp. 185-224, risultano essenziali i quadri di sintesi di SFAMENI 2004, pp. 201-220 e SFAMENI 2006a, pp. 61-72, nei quali gli aspetti ideologici, funzionali ed economici delle ville residenziali vengono evinti dal costante e fondamentale confronto tra dati archeologici e fonti scritte. A tal proposito, rimane imprescindibile l'elenco delle testimonianze letterarie, a matrice tanto cristiana quanto profana, raccolte nello specifico indice redatto da: SFAMENI 2006b, pp. 361-366.

temente celebrativo, si presenta – se mi si passa il termine – come il tempio laico del *dominus*, dove tra manifestazioni pubbliche e cerimoniali privati, tra ricevimenti, attività ludiche e discussioni letterarie, prende forma, nei gesti, nei modi e nella prassi, una sorta di liturgia autorappresentativa, per mezzo della quale gli aristocratici esibiscono il loro prestigio sociale e il loro potenziale economico⁸.

Contro queste pratiche, del resto, si scaglia proprio Ammiano Marcellino, che lamentando la perdita dei valori degli antenati che avevano contribuito a costruire la grandezza di Roma, distinguendosi per il coraggio mostrato in battaglia e non per i beni posseduti e per la ricchezza delle vesti, ricorda come ormai i membri delle classi aristocratiche, *nullo quaerente, vultus severitate adsimulata, patrimonium sua in immensum extollunt*, moltiplicando a dismisura il numero dei loro possedimenti e le capacità produttive dei loro campi⁹. Ma ancora più efficace ed incisiva mi sembra la testimonianza di Sant'Agostino che, riferendosi all'amico *Romanianus*, gli chiede chi oserebbe provare a dimostrargli l'esistenza di un'altra vita beata, l'unica veramente degna di essere anelata, se già egli vive tra gli applausi dei concittadini e delle folle, con gli onori pubblici e circondato da statue a lui dedicate, venendo considerato il più onesto, il più giusto e il più generoso, e abitando in *aedificiorum exquisitissimis molibus, in nitore balnearum, in tesseris quas honestas non respuit, in venatibus, in conviviiis*¹⁰.

⁸ ELLIS 1991, pp. 117-134. Questi aspetti, del resto, sembrano convivere costantemente con una tendenza conservatrice dei membri della classe senatoria, consapevoli di dover mantenere viva la tradizione culturale tramite la quale si concretizza il loro ruolo politico, secondo una prassi, quella dell'*otium* letterario e filosofico, che proprio nelle ville suburbane aveva trovato da sempre l'*habitat* più naturale in cui essere esercitata: RODA 1985, pp. 95-108 e CRACCO RUGGINI 1985, pp. 133-156.

⁹ AMM., XIV, 6, 10: "*alii nullo querente, vultus severitate adsimulata, patrimonium sua in immensum extollunt, cultorum (ut putant) feracium multiplicantes annuos fructos, quae a primo ad ultimum sole se abunde iactitant possidere, ignorantes profecto maiores suos per quos ita magnitudo Romana porrigitur, non divitiis eluxisse, sed per bella saevissima, nec opibus nec victu nec indumentorum vilitate gregariis militibus discrepantes, opposita cuncta superasse virtute*".

¹⁰ AUG., C. Acad., I, 1, 2: "*An vero si edentem te munera ursorum et numquam ibi antea visa spectacula civibus nostris, theatricus plausus semper prosperrimus accepisset; si stultorum hominum, quorum immensa turba est, conflatis et consentientibus vocibus ferreris ad coelum; si nemo tibi auderet esse inimicus; si municipales tabulae te non solo civium, sed etiam vicinorum patronum aere signarent; collocarentur statuae, influerent honores, adderentur etiam potestates, quae munici-*

Ebbene, le parole del vescovo ipponate, al di là del loro intento catechetico, contengono molte informazioni in merito alla condotta di vita degli aristocratici tardoantichi, ai loro rapporti con i *clientes* e, più in generale, con i membri dei ceti meno abbienti. Ma ancora più importante per i nostri ragionamenti è quanto viene riferito da Sant'Agostino in merito alla ricchezza e alla grandezza delle abitazioni in cui i *domini* vivevano, come del resto ben sapeva, avendo risieduto egli stesso, tra il 386 e il 387, nella villa del suo amico Verecondo a *Cassiciacum*, dove, possiamo immaginare, aveva potuto constatare la bellezza degli impianti termali e lo splendore dei mosaici, oltre che assistere forse a battute di caccia e allo svolgersi di lussuosi banchetti¹¹. L'attività cinegetica e quella conviviale, dunque, vengono scelte dall'autore di Ippona per descrivere in maniera emblematica i piaceri aristocratici del *secessus in villam*, vengono presentati, insomma, come due momenti caratterizzanti, tipici della vita consumata dal proprietario e dai suoi ospiti nella vastità del latifondo.

E in effetti è così. La caccia come sintesi delle virtù eroiche e delle capacità agonistiche del *dominus*, mentre il banchetto come momento apicale di una volontà autorappresentativa e di una ostentazione del potenziale economico, espresse attraverso la bellezza delle sale di ricevimento e la varietà delle vivande cucinate, i modi raffinati e l'aspetto elegante della servitù, lo stupore

palem habitum supercrescerent; conviviiis quotidianis mensae opimae struerentur; quod cuique esset necesse, quod cuiusque etiam deliciae sitirent, indubitanter peteret, indubitanter hauriret, multa etiam non petentibus funderentur; resque ipsa familiaris diligenter a tuis fideliterque administrata, idoneam se tantis sumptibus paratamque praeberet: tu intera viveres in aedificiorum exquisitissimus molibus, in nitore balnearum, in tesseris quas honestas non respuit, in venatibus, in conviviiis, in ore clientium, in ore civium, in ore denique populorum humanissimus, liberalissimus, mundissimus, fortunatissimus, ut fuisti, iactareris: quisquam tibi, Romanianae, beatae / alterius vitae, quae sola beata est, quiquam, quaeso, mentionem facere auderet? Quisquam tibi persuadere posset, non solum te felicem non esse, sed eo maxime miserum, quo minime videreris? Nunc vero quam te breviter admonendum tot et tanta, quae pertulisti adversa fecerunt? Non enim tibi alienis exemplis persuadendum est quam fluxa et fragilia, et plena calamitatum sint omnia, quae bona mortales putant; cum ita expertus sis, ut ex te caeteris persuadere possimus”.

¹¹ Sugli scritti agostiniani che parlano del suo soggiorno nella villa di *Verecundus* e sulle considerazioni di ordine sociale e religioso formulate in merito alla permanenza di Agostino presso questo ricco complesso suburbano, vd.: TROUT 1988, pp. 132-146 e DOIGNON 1990, pp. 50-65. Più in generale, per un esame comparativo tra la percezione profana e quella cristiana del *secessus in villam*, si rimanda a: SFAMENI 2006-2007, pp. 185-199.

suscitato dagli spettacoli messi in scena durante il convito e il lusso delle argenterie da tavola e delle loro decorazioni. In altri termini, le attività venatorie e quelle conviviali rappresentano, nei fatti, due momenti distinti, diversi e non necessariamente consequenziali, ma si configurano, concettualmente, come due pratiche identiche nei messaggi e nei contenuti ideologici, essendo entrambe destinate ad esprimere il valore sociale del *dominus*, il suo potenziale economico, il suo bagaglio culturale e la sua *vis* agonistica.

Alla luce di questi ragionamenti, quindi, non stupisce che la parabola concettuale di questa ambizione e di questa ostentazione, peculiari delle classi aristocratiche tardoantiche, si rifletta anche nelle forme artistiche che ruotano attorno a questa cerchia di personaggi abbienti, desiderosi di esibire il loro regno privato attraverso l'efficacia evocativa delle immagini e delle manifestazioni iconografiche¹². Emblematica, in questo senso, è la decorazione che campisce il medaglione centrale del cosiddetto piatto della caccia del tesoro *Seuso*, da riferire alla metà del IV secolo e attualmente conservato a Budapest, presso il Museo Nazionale Ungherese, dove vengono immortalati due momenti relativi alla vita privata del proprietario del piatto da cui il tesoro prende il nome, im-



Fig. 1 - Budapest. Museo Nazionale Ungherese. Piatto di *Seuso*. Particolare del medaglione centrale con scene di vita all'aperto.

¹² Vd. in generale: GRASSIGLI 2011. Più in particolare, sui concetti legati alle scene di caccia di ambito privato si rimanda, oltre che a quanto indicato *infra* alla nt. 26, anche a BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, LÓPEZ MONTAGUDO 1990, pp. 59-88, mentre per le scene di banchetto risulta fondamentale il lavoro di DUNBABIN 2003a, in particolare pp. 141-174 per quanto attiene la Tarda Antichità. Per una migliore comprensione degli aspetti archeologici e monumentali dell'autocelebrazione espressa per il tramite del convivio, risulta particolarmente significativo il contributo di: VOLPE 2006, pp. 319-349.

pegnato, insieme alla sua famiglia e ai suoi compagni, tra cacce e banchetti¹³ (fig. 1).

La vastità del latifondo è espressa per mezzo degli elementi fitomorfi che corredano i quattro registri della decorazione, descrivendo, in alto e in basso, rispettivamente la caccia al cervo condotta dal *dominus* e quella al cinghiale affidata ad un suo servitore. Questi due momenti si configurano come l'*incipit* del racconto, come la prima parte della storia figurata di *Seuso*, la quale, tuttavia, al centro del tondo cambia registro narrativo e si concentra su un momento successivo rispetto all'attività venatoria, ossia quello del banchetto all'aperto. Ogni dettaglio della scena è curato con il massimo grado di realismo, come dimostrano la tenda tesa tra gli alberi per riparare i commensali dal sole, i motivi decorativi che arricchiscono il prestigioso materasso sigmoide su cui si dispongono *Seuso* e la moglie accompagnati dai loro ospiti, oppure ancora come certificano i due cavalli legati ai tronchi, lasciati a riposo dopo la sfiancante attività venatoria, alla quale deve aver preso parte anche il destriero prediletto dal *possessor*, che una puntuale didascalia definisce con il nome *I(n)nocentius*. Intorno si animano i camilli indaffarati, intenti a servire con enfasi i banchettanti e ad accendere il fuoco per scaldare le vivande, mentre poco più sotto, intanto che i cani da caccia si aggirano per recuperare qualche avanzo del pranzo, altri attendenti vengono fotografati mentre macellano le prede cacciate e mentre pescano da un bacino acquatico popolato da numerosi pesci e che una seconda iscrizione definisce *Pelso*, consentendo di riconoscerlo, probabilmente, con l'attuale lago Balaton¹⁴.

La caccia e il banchetto, il convito e l'attività venatoria, come ricordato da S. Agostino, sono al centro di questo prezioso manufatto; si presentano, in altri termini, come i temi principali attraverso i quali il proprietario del piatto vuole esprimere il proprio *status* sociale: la grandezza del suo latifondo e la quantità di prede che vi dimorano; l'eleganza dei banchetti offerti

¹³ PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991, n. 199; MANGO 1994, pp. 53-97.

¹⁴ Per le iscrizioni che corredano alcuni elementi della scena vd.: MANGO 1994, p. 77, a cui si rimanda anche per la complessità interpretativa relativa alla didascalia "*Pelso*", essendo stata riconosciuta ora come il nome proprio di un animale, ora come un idronimo ed ora come un limnonimo. Più in generale, sul problema etimologico del termine si rimanda a: FORISEK, SZÜCS 2006, pp. 229-238.

e l'efficienza dei servi deputati ad allestirli; l'abilità delle sue capacità venatorie e degli attendenti scelti per assisterlo¹⁵.

Le immagini impiegate per raccontare la lussuosa giornata *en plein air* di *Seuso* e dei suoi compagni si rifanno ad un repertorio iconografico ampiamente diffuso nell'ambito delle raffigurazioni ispirate alla vita privata dei committenti, come dimostra la presenza del *topos* iconografico dell'animale prediletto accompagnato dal nome, facilmen-



Fig. 2 - Sousse. Museo Archeologico. Mosaico. Rappresentazione dei cavalli *Adorandus* e *Crinitus*.

te confrontabile, ad esempio, con il mosaico spagnolo di *Pafus*, quello africano di *Adorandus* e *Crinitus*¹⁶ (fig. 2) oppure con la pittura di *Leporius* che decora la parete di ingresso dell'ipogeo romano di Trebio Giusto¹⁷, mentre la scena del banchetto all'aperto, fortemente dipendente dalle rappresentazioni del convivio domestico, come chiarisce il confronto con la miniatura del pasto di Enea e Didone del codice Virgilio Romano¹⁸, rievoca i momenti e i paesaggi che nello stesso frangente cronologico vengono presentati, seppur con una prospettiva fortemente escatologica, nella tomba di Costanza in

¹⁵ Il rapporto tematico e figurativo che, nel corso della Tarda Antichità, viene formulato e proposto dalle aristocrazie del tempo, diventa oggetto privilegiato di studio nell'imprescindibile saggio di: GHEDINI 1992, pp. 72-88. In queste due macroaree semantiche, un ruolo fondamentale viene rivestito proprio dal prestigio, dall'efficienza e dalla ricercatezza della servitù che si presentava e veniva esibita nel corso delle celebrazioni conviviali: DUNBABIN 2003b, pp. 443-468.

¹⁶ Per entrambi gli esempi si rimanda allo studio di LÓPEZ MONTEAGUDO 1992, pp. 956-1011, all'interno del quale si trova un ampio catalogo relativo alle iscrizioni associate alle immagini di equini, così come si presentano nei mosaici romani della Spagna e dell'Africa. Su questo tema e più in generale vd. anche: BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 2010, pp. 471-474.

¹⁷ BISCONTI 2004, pp. 133-147.

¹⁸ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat.* 3867, f. 100v = ROSENTHAL 1972, pp. 54-58.

Romania¹⁹ (fig. 3) e nell'ipogeo di Vibia a Roma²⁰. Allo stesso modo, il lago popolato di pesci rispecchia l'immagine del fiume Nilo che corre la scena dell'ingresso di Giacobbe in Egitto nel cubicolo B dell'ipogeo di via Dino Compagni²¹ (fig. 4), così come le immagini dei battitori e dei cacciatori a cavallo che decorano il piatto argenteo, ritornano, con poche varianti, negli apparati musivi delle residenze private dell'Italia, dell'Africa e della Spagna²², senza dimenticare le decorazioni incise dei recipienti vitrei di Wint Hill²³, Köln²⁴ e Nürnberg²⁵ (fig. 5).

Dalle arti minori a quelle maggiori, dunque, il linguaggio dell'autorappresentazione dei ceti dominanti sembra esprimersi secondo schemi e temi fortemente collaudati, che nella sostanza si avvalgono di immagini standardizzate e stereotipate, presentate ora in postazione isolata ed ora assemblate per dar vita a dei veri e propri cicli iconografici ispirati alla vita del *dominus*. Per tali ragioni, non stupiscono le perfette simmetrie tettoniche, semantiche e – non mi sembra irrilevante – cronologiche, che si instaurano tra il tondo centrale del piatto di *Seuso* e il mosaico della Piccola Caccia di Piazza Armerina²⁶ (fig. 6). In entrambi i casi, infatti, il resoconto figurato di una giornata trascorsa all'aperto tra i possedimenti della villa individua nella caccia e nel banchetto *en plein air* i momenti salienti dell'attività del *dominus* e dei suoi *comites*. Anche nel mosaico siciliano, la composizione viene articolata in registri sovrapposti, occupati dalle più disparate scene di caccia, intanto che, al centro, nel fulcro dell'intera scenografia musiva, già si consuma, come nel piatto di *Seuso*, un elaborato banchetto all'aperto, dove i ricchi commensali, riparati dai raggi del sole per mezzo di una tenda improvvisata, vengono accompagnati dalle mosse solenni dei valletti affacciati e affiancati dai loro cani in attesa degli avanzi del pranzo. I cavalli legati agli alberi e le reti

¹⁹ BARBET 1994, pp. 25-47 e BARBET 1998, pp. 108-113.

²⁰ NESTORI 1993, pp. 100-101.

²¹ FERRUA 1990.

²² Su questa figura, estremamente cara al repertorio iconografico di tipo cinegetico, cfr.: BRACONI 2016a, pp. 281-303.

²³ FREMERSDORF 1967, pp. 163-164, tav. 214; MAWER 1995, n. C7.GI.7, p. 34.

²⁴ FREMERSDORF 1967, p. 164, tav. 216; HARDEN 1987, n. G126, pp. 226-227.

²⁵ FREMERSDORF 1967, p. 164, tav. 216.

²⁶ CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982, pp. 175-188.



Fig. 3 - Costanza. Mausoleo dipinto. Particolare della scena di banchetto.

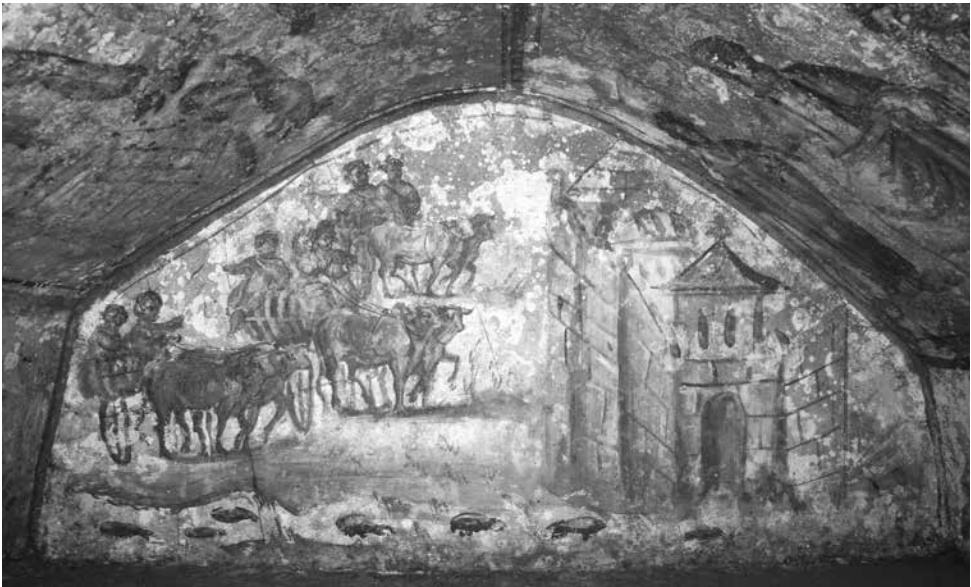


Fig. 4 - Roma. Ipogeo di via Dino Compagni. Cubicolo B. Particolare della scena dell'ingresso di Giacobbe in Egitto.

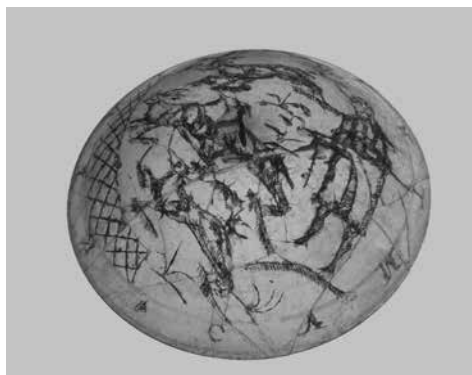


Fig. 5 - Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum. Coppa vitrea con scena di caccia.



Fig. 6 - Piazza Armerina. Villa del casale. Mosaico della Piccola Caccia.

poggiate ai tronchi vogliono dire che la caccia è ormai terminata, mentre la scena di sacrificio che si celebra poco più in alto ci informa che tutto è accaduto sotto gli auspici di Diana, alla quale, secondo prassi, sono state destinate le preghiere propiziatorie e necessarie per dare avvio all'attività venatoria²⁷.

Il tema del banchetto all'aperto, messo in relazione con la vita condotta all'interno del latifondo, si riscontra anche nella decorazione del medaglione centrale di un secondo piatto argenteo, da riferire alla fine del IV o agli inizi del V secolo e conservato presso il Museo Archeologico di Cesena²⁸ (fig. 7). In questo esemplare, la composizione si articola soltanto in due registri e se,

²⁷ GHEDINI 1991, pp. 323-335, dove viene particolarmente rilevato il rapporto di questa composizione musiva con la cultura figurativa coeva.

²⁸ COMPOSTELLA 1990, n. 5b.2b, p. 348; PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991, n. 158: va comunque segnalato come una composizione a carattere venatorio, seppur realizzata impie-



Fig. 7 - Cesena. Museo Archeologico. Piatto Argenteo. Particolare del medaglione centrale con scene di vita all'aperto.

da una parte, viene elisa la tematica venatoria, dall'altra, la scena conviviale, ancora perfettamente concepita secondo i canoni già descritti del banchetto *en plein air*, si complica con l'inserimento di un quadro estremamente sin-

gando codici fortemente stereotipati, si dispieghi lungo la tesa del piatto, ovviamente assumendo toni esornativi più che narrativi.

golare che situa, a sinistra, l'immagine di uno stalliere intento a preparare un cavallo, mentre a destra si staglia il profilo di una composizione architettonica estremamente complessa e resa per mezzo di una prospettiva a volo di uccello, che senza dubbio vuole rappresentare le strutture di una villa, dotata di portici, colonne, portali, timpani ed elementi absidati.

Si assiste, insomma, alla traduzione figurata dei concetti espressi dalle enfatiche parole di Ausonio e dalle rassegnate considerazioni di Sant'Agostino. È la villa il cuore funzionale del latifondo ed è la villa il centro ideologico dell'autorappresentazione del *dominus*. Questo, d'altronde, è quanto si desume agli inizi del V secolo nel mosaico cartaginese del *dominus Iulius*, dove tutte le attività del proprietario e della sua consorte gravitano attorno al perno semantico e iconografico del loro vasto possedimento suburbano²⁹, così come avviene nell'ipogeo romano di Trebio Giusto, dove l'apice autocelebrativo del destinatario del monumento, si raggiunge con i momenti della costruzione della sua dimora suburbana a cui, tra l'altro, egli stesso sovrintende³⁰ (fig. 8). Ma è su un tappeto musivo proveniente da Apamea e recentemente trafugato dalla cellule terroristiche presenti in Siria³¹, che la rap-

²⁹ NOVELLO 2007, p. 241, Karth. 22, con ampia bibliografia.

³⁰ Su questa rappresentazione e sul valore dell'immagine della villa nell'arte tardoantica, vd.: GRASSIGLI 2000, pp. 199-226.

³¹ Di seguito il comunicato diffuso il 21 maggio 2012 dall'INTERPOL: The on-going armed conflict in Syria is increasingly threatening a significant part of the cultural heritage of mankind. Roman ruins, archaeological sites, historic premises and places of worship are particularly vulnerable to destruction, damages, theft and looting during this period of turmoil. The INTERPOL General Secretariat therefore joins UNESCO's warning of the imminent threats to which Syrian cultural heritage is currently exposed and is strengthening its co-operation with other international partner organizations for a coordinated response to this menace. INTERPOL calls on the particular vigilance of its 190 member countries as to the risk of illicit trafficking in cultural goods from Syria and neighbouring countries. Relevant national authorities, including border police and customs services, are invited to include this consideration in their risk assessment when conducting import control operations. In this respect, the INTERPOL General Secretariat will include relevant information in its stolen works of art database as a matter of priority to facilitate the identification and recovery of stolen Syrian artifacts. On behalf of INTERPOL's National Central Bureau in Damascus, please join the search for a number of mosaics stolen from the ruins of Afameya in the city of Hama. <https://www.interpol.int/News-and-media/News/2012/N20120521> (controllato il 3 febbraio 2018): *INTERPOL calls for vigilance on looting of ancient mosaics in Syria* (21 may 2012).



Fig. 8 - Roma. Ipogeo di Trebio Giusto. Particolare della scena relativa alla costruzione di una villa.

presentazione di una struttura suburbana – forse una terma pubblica o forse una villa privata – raggiunge uno dei livelli figurativi di maggiore efficacia³²,

³² È stato supposto che, in origine, il frammento di mosaico dovesse far parte di un vasto pavimento musivo, della grandezza stimata di 19 metri quadrati, che verosimilmente si trovava nella sala di rappresentanza di una villa di Apamea. Dallo stesso contesto, in effetti,



Fig. 9 - Mosaico trafugato con scene di vita nel suburbio di Apamea.

se il complesso architettonico viene evocato e descritto nei minimi dettagli, calato in un paesaggio verdeggianti, costituito da cespugli e da alberi, mentre la struttura, raffigurata come un contesto vivo, in cui alcuni ospiti si apprestano ad entrare ed altri vengono immortalati nell'intimità dei loro giochi acquatici, si configura architettonicamente per mezzo di tegole, colonne, pilastri, mulini ad acqua e ampie finestre, a cui si aggiunge, in

corrispondenza dell'ingresso, l'immagine clipeata di un mezzobusto virile, forse del committente della struttura o forse del proprietario³³ (fig. 9), secondo quanto, del resto, doveva verificarsi anche nella decorazione pittorica che interessava l'arco trionfale attraverso cui si accedeva alla Villa del Casale

provengono anche altri lacerti di mosaico, ugualmente trafugati e decorati con scene, riconosciute come: 1) La leggendaria fondazione di Pella sull'Oronte da parte di Archippo; 2) La rifondazione della città, divenuta Apamea sull'Oronte, promossa da Seleuco I Nicatore e, contemporaneamente, realizzata grazie alla generosità finanziaria di sua moglie Apama. Per queste prime interpretazioni, si rimanda ai lavori di: OLSZEWSKI, SAAD 2017.

³³ Per una descrizione più ampia e dettagliata del lacerto musivo, confronta il contributo citato *supra* alla nt. 32, dove gli Autori, tuttavia, pur riconoscendo nella rappresentazione l'immagine di un paesaggio suburbano, dove si coglie la volontà di descrivere la prosperità dell'*hinterland* di Apamea, interpretano la struttura come un edificio termale, destinato alla fruizione pubblica. A mio modo di vedere, la presenza di un personaggio in abbigliamento rustico e dotato di un cesto di vimini, così come della scena di *aucupium* che si svolge nei pressi dell'edificio sembrano calarsi meglio nell'ambito di una composizione legata alle dinamiche figurative che caratterizzano le scene di vita in villa, piuttosto che ad una rappresentazione, per quanto puntuale, di un complesso termale suburbano. In questa ottica, d'altronde, il tema proposto nel mosaico troverebbe anche una certa coerenza contestuale, ovviamente accettando l'ipotesi, alquanto probabile, che originariamente fosse destinato, insieme agli altri frammenti superstiti, a decorare gli ambienti di una residenza privata, magari suburbana e forse raffigurata anche negli apparati iconografici che la decoravano, secondo una tradizione figurativa di cui si è già avuto modo di parlare nella pagine di questo contributo e per la quale si rimanda a quanto citato *supra* alla nt. 30 e *infra* alla nt. 46.

di Piazza Armerina³⁴, dove però i proprietari del complesso venivano rievocati per mezzo di personaggi in abiti militari resi a figura intera³⁵.

Ad ogni modo la villa è, in un certo senso, il *palatium* del *dominus*, è il luogo privilegiato in cui egli esercita il suo potere, amministra i propri beni, riceve i suoi ospiti e suoi clienti e gode dei benefici delle sue ricchezze. Anche nei cicli cinegetici, la villa viene posta all'inizio e alla fine della battuta di caccia,

che si apre con l'eccitata partenza e si chiude con il ritorno solenne del proprietario, seguito dai suoi *comites* e dai suoi attendenti e reso il più delle volte a cavallo, mentre leva la mano nel gesto del trionfo, secondo una sequenza iconografica che ben si riconosce non appena si torna a ragionare sui programmi figurativi dei piatti argentei di *Seuso* (fig. 10) e di Cesena (figg. 11a-b) e, più in particolare, sulla decorazione che interessa le tese dei due manufatti³⁶. In entrambi i casi, infatti, le due sequenze iconografiche si muovono attorno alle immagini di strutture architettoniche che, pur dovendo esprimersi con un modulo estremamente ridotto a causa dell'esiguità dello spazio, si configurano come ville descritte nei minimi particolari. Tali caratteristiche, d'altronde, riguardano anche il cosiddetto *Meerstadtplatte* rinvenuto nella città svizzera di Kaiseraugst e anche esso da riferire al maturo IV



Fig. 10 - Budapest. Museo Nazionale Ungherese. Piatto di *Seuso*. Particolare della tesa con l'immagine di una villa.

³⁴ Vd. intanto: CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982, pp. 112-114.

³⁵ Su questo punto, oltre a GENTILI 1999, pp. 31-35, vd. soprattutto PENSABENE 2014, pp. 148-155 e *ivi* bibliografia precedente, a cui si rimanda anche per le considerazioni formulate in relazione alle pitture, ancora a tematica militare, che decoravano il muro esterno dello *xystus*, "agganciato" al fianco est della polifora di ingresso, e la parete di fondo del braccio sud del peristilio. Su questo punto, vd. anche: PENSABENE 2016, pp. 239-241, con una rilettura delle fasi di costruzione e di restauro del complesso.

³⁶ Per i quali si vedano rispettivamente: PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991, n. 199; MANGO 1994, pp. 88-97 e COMPOSTELLA 1990, n. 5b.2b, p. 348; PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991, n. 158.

secolo³⁷ (figg. 12a-d). Il cuore iconografico di questo esemplare è costituito dall'immagine della monumentale villa marittima che campisce il medaglione centrale, dove i temi del "mondo possibile", espressi dalla presenza del complesso monumentale, si mescolano e si confondono con quelli di una dimensione augurale e idealizzata, che prende vita per mezzo delle immagini degli amorini che navigano e pescano in un mare popolato di pesci e raffigurato a ridosso della villa (fig. 12a). Oltre a questo soggetto, tanto caro alla cultura figurativa tardoantica, come dimostra la decorazione che un tempo interessava il registro più esterno del mosaico della cupola del mausoleo di Costantina a Roma³⁸ oppure come testimoniano le scene di pesca del tappeto musivo dell'aula teodorianica di Aquileia³⁹, anche nel piatto di Kaiseraugst compare il tema della caccia, seppur limitato alla tesa e intervallato da motivi geometrici (figg. 12b-d). Dobbiamo osservare, tuttavia, come in questi casi, mano a mano che l'apparato decorativo si allontana dal centro dei piatti e si dispone lungo il bordo circolare più esterno, la composizione perde quella *vis* narrativa tanto evidente nel medaglione centrale del piatto di *Seuso* o del suo corrispondente musivo della Piccola Caccia di Piazza Armerina. In altri termini, in questi esemplari i momenti della caccia sembrano essere evocativi, più che descrittivi, nel senso che, pur rimanendo nell'ambito di azioni possibili e plausibili, i personaggi e i paesaggi che vi compaiono non sono necessariamente reali, secondo un processo tettonico e una selezione semantica che riguarda, ad esempio, anche i cicli cinegetici che decorano i bordi esterni

³⁷ KAUFMANN-HEINIMANN 1984, n. 62, pp. 54-60.

³⁸ PIAZZA 2006, pp. 72-78 e RASCH, ARBEITER 2007, ai quali si rimanda anche per l'esame dettagliato dell'intero anello musivo, che, benché perduto, può essere ancora valutato sulla base di una serie di copie e di disegni eseguiti prima del 1620, quando la decorazione della volta venne sostituita, per volere del cardinale Francesco Veralli, da un monumentale affresco. Cfr., per un catalogo delle riproduzioni esistenti, il lavoro di: AMADIO 1986. Ad ogni modo, per una ricostruzione dell'originario partito decorativo, oltre ai documenti citati, rimane fondamentale la descrizione del mausoleo, redatta nel Cinquecento da Pompeo Ugonio, che in particolare e, per ciò che più ci interessa, ricorda che nel margine esterno della cupola: *Circuit autem in gyrum pictura ornatum confecta, ut videre est fluvius enim argenteus excurrit* (BCAF, Ms. Cl. I, 161, NC 6, f. 1106).

³⁹ BISCONTI 2010, pp. 217-235.



Fig. 11a-b - Cesena. Museo Archeologico. Piatto argenteo. Particolari della tesa con immagine di ville.



a



b



c



d

Figg. 12a-c - Augst. Augusta Raurica Museum. *Meerstadtplatte*. Particolari della rappresentazione del tondo centrale (a) e delle scene a carattere venatorio della tesa (b-d).

delle mense marmoree di età teodosiana⁴⁰. Ma c'è di più, poiché proprio il confronto tra i piatti argentei e le mense di marmo suggerisce un secondo tipo di riflessione, che, da una parte, esula dalle evidenti e palesi corrispondenze di ordine funzionale legate al loro utilizzo nell'ambito della sfera conviviale⁴¹, mentre, dall'altra, va ben oltre le similitudini che si riscontrano nella organizzazione e nella distribuzione dei materiali figurativi che li decorano.

Mi pare evidente, infatti, come anche in questo caso le tangenze iconografiche e le sovrapposizioni figurative siano tante e tali che diventa inevitabile il riconoscimento di una vera e propria *koinè* artistica, di una circolazione rapida e ampia di tipi, temi e schemi, che si diffondono e si irradiano in maniera omogenea, sfiorando talvolta la prassi dell'emulazione e della replica. Il materiale o la tipologia del manufatto su cui tali immagini prendono forma sembra essere ininfluyente e non pare costituire una barriera, al punto che, lo stiamo vedendo e mi auguro sia cominciato ad emergere dai contributi contenuti in questi Atti, gli apparati decorativi dei mosaici, degli argenti, dei vetri, dei marmi, delle pitture e delle stoffe attingono ad un unico, vasto bacino iconografico, da cui si recuperano i prototipi, ora citandoli alla lettera ed ora rielaborandoli secondo i gusti e le culture del singolo committente o di una più ampia clientela⁴².

Alla luce di queste riflessioni, quindi, non possono stupire le corrispondenze che, come ho già avuto modo di rilevare in altra sede, si instaurano, ad esempio, tra la disposizione dei materiali iconografici degli oggetti dalla forma circolare e quella degli impianti decorativi delle cupole dei grandi mausolei a pianta centrale⁴³. Per i temi di questa relazione, mi pare sufficiente mettere a confronto la decorazione della volta del mausoleo di Centcelles (fig. 13) con i piatti argentei di *Seuso*, di Cesena o di Kaiseraugst, per notare come la superficie di questi monumenti venga trattata allo stesso modo, ricavando al centro un clipeo in cui si inserisce il soggetto più importante

⁴⁰ DRESKEN-WEILAND 1991, nn. 2, 10; A 3, 13, 16; D 3; G 1, 7; K 5; P 3; SP 3, 4, 9, pp. 195-199.

⁴¹ In generale, sul valore e sulla funzione di questi manufatti nell'ambito della cultura aristocratica cfr.: BARATTE 1998, pp. 3-26 e LEADER-NEWBY 2004, ma più nel dettaglio vd. BARATTE 2012, pp. 183-212 e BARATTE 2013, pp. 57-74.

⁴² Vedi in particolare il contributo di F. Bisconti in questi stessi Atti.

⁴³ BRACONI 2016b, pp. 992-993 e, in generale, BRACONI 2018, pp. 17-41.

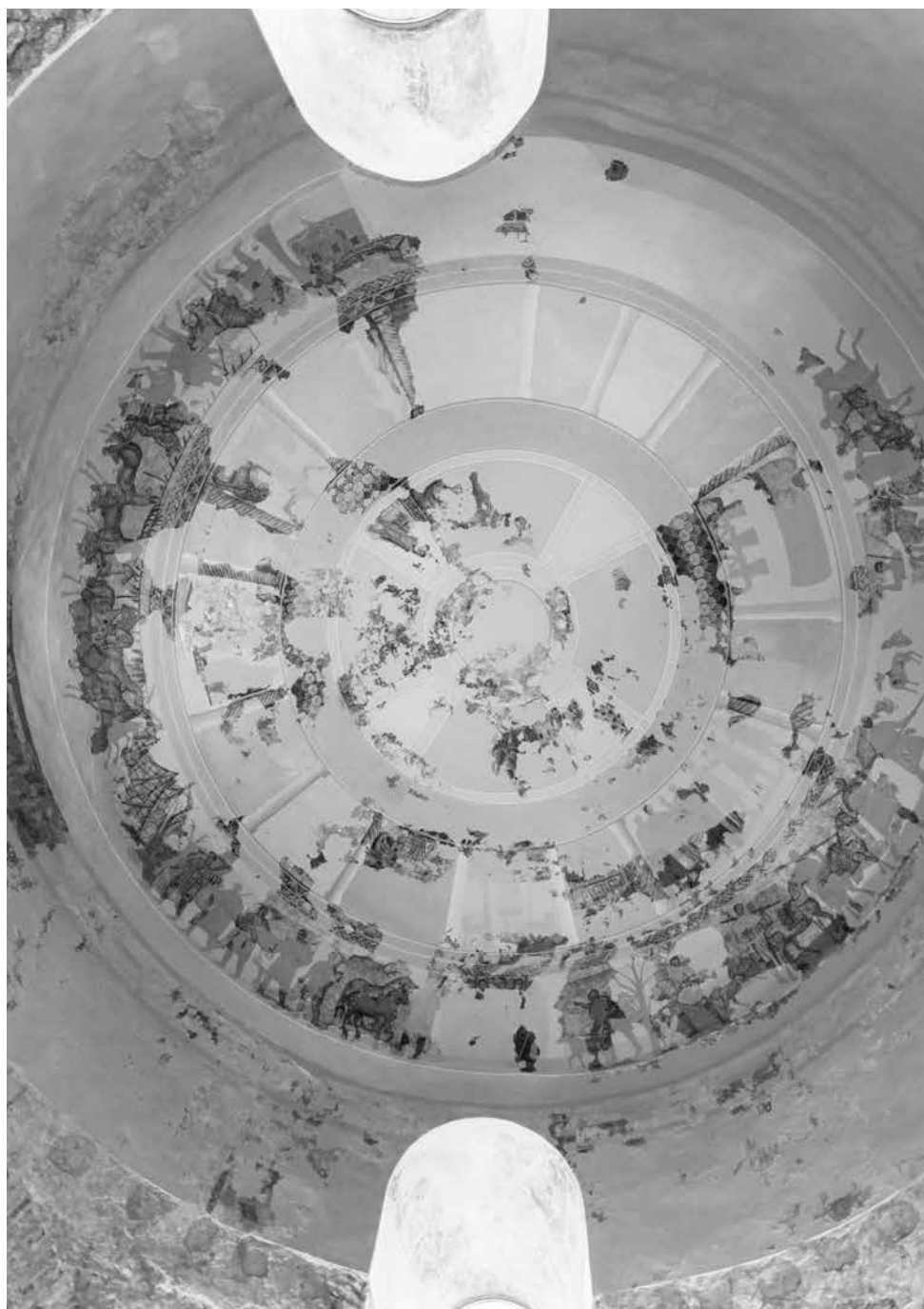


Fig. 13 - Centcelles. Edificio Cupolato. Particolare della decorazione musiva della volta.

e suddividendo il resto dello spazio in anelli concentrici, tra i quali quello più esterno viene deputato ad accogliere una composizione iconografica generalmente continua e ininterrotta, che, fatto ancora più interessante, nei casi presi in esame, si declina secondo i temi del ciclo cinegetico⁴⁴. E poco importa che nel monumento spagnolo i temi siano quelli biografici e autorappresentativi del *dominus* e dei suoi *comites*⁴⁵, se poi gli schemi e la disposizione degli elementi iconografici corrispondono a quelli proposti nelle tesse dei piatti argentei, come ad esempio la presenza dell'immagine della villa in corrispondenza dello *zenit* narrativo della raffigurazione⁴⁶.

Il tema venatorio, del resto, torna anche sulla tesa di un altro piatto argenteo, conservato presso il Museo d'Arte e di Storia di Ginevra e da riferire cronologicamente tra la fine del III e gli inizi del IV secolo d.C.⁴⁷ (fig. 14). Qui tuttavia, rispetto agli esempi trattati, il ciclo cinegetico si sviluppa proponendo, oltre agli episodi già visti della caccia al cinghiale e di quella al cervo, anche i momenti dello scontro con orsi e con leoni, insieme ai resoconti di cacce destinate alla cattura di pantere e di tigri⁴⁸ (figg. 15a-d). È bene notare, come nelle scene di uccisione di animali feroci ed esotici non sia

⁴⁴ Sul monumento, considerata l'ampia bibliografia esistente, per un quadro d'insieme relativo tanto alle descrizioni quanto alle interpretazioni che riguardano il suo contesto e il suo programma decorativo, vd.: SCHLUNK 1988; ARCE 2002; ARBEITER, KOROL 2015.

⁴⁵ SNOWADSKY 2015, pp. 161-166 e *ivi* bibliografia precedente.

⁴⁶ Sull'immagine della villa, ampiamente diffusa nell'ambito del ciclo del latifondo, così come sul suo valore sociale e sul suo potenziale ideologico, oltre a quanto citato *supra* alla nt. 30, vd. anche i lavori di: BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1994, pp. 1171-1187 e BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 2012, pp. 77-104.

⁴⁷ CHAMAY, GUGGISBERG, ANHEUSER 2007.

⁴⁸ Nello specifico e come si vedrà in seguito, la tesa del piatto si articola in sei distinte scene di caccia, tutte distribuite in maniera uniforme lungo il perimetro e articolate, a partire dall'alto e seguendo il verso orario, secondo quanto segue: 1. Caccia al cinghiale; 2. Caccia all'orso; 3. Caccia alla tigre; 4. Caccia al leone; 5. Caccia alla pantera; 6. Caccia al cervo. Le singole tematiche venatorie vengono lette e argomentate, anche in relazione ad una loro netta distinzione semantica e narrativa, all'interno del volume (CHAMAY, GUGGISBERG, ANHEUSER 2007, pp. 59-96), mentre una distinzione tipologica e funzionale della caccia viene esaminata anche nei già citati lavori di GHEDINI 1992, pp. 72-88 e BRACONI 2016a, pp. 292-296. Il medaglione centrale del manufatto, infine, si presenta decorato con un tema dal tenore fortemente celebrativo, che riguarda l'immagine di un auriga vittorioso (CHAMAY, GUGGISBERG, ANHEUSER 2007, pp. 16-57).



Fig. 14 - Ginevra. Musée d'art et d'histoire. Piatto detto dell'auriga e del cacciatore. N. Inv. A 2007-0001 (© Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographie: André Longchamp).

più il latifondo il cuore semantico della rappresentazione, ed anzi, i concetti della vastità dei possedimenti e della ricchezza della fauna che vi abita vengono messi chiaramente in secondo piano, mentre emergono soprattutto le qualità eroiche del *dominus*, il suo valore agonistico e le sue abilità venatorie, così come la destrezza dei compagni che lo assistono durante la battuta di caccia. Si tratta, in altri termini, di una ostentazione virile, di una dimostrazione di forza, declinata secondo i canoni del racconto continuato e ispira-



a



b

Figg. 15a-b - Ginevra. Musée d'art et d'histoire. Piatto detto dell'auriga e del cacciatore. N. Inv. A 2007-0001. Particolari della tesa con scene di caccia al cervo e caccia al cinghiale (a); di caccia all'orso e di cattura di cuccioli di tigre (b).



c



d

Figg. 15c-d - Ginevra. Musée d'art et d'histoire. Piatto detto dell'auriga e del cacciatore. N. Inv. A 2007-0001. Particolari della tesa con scene di caccia al leone (c) e di cattura delle pantere (d) (© Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe: André Longchamp).

ta direttamente dall'arte ellenistica. Le pose plastiche dei cacciatori, i gesti ampi ed enfatici, gli accenti drammatici con cui si rendono i faccia a faccia tra gli uomini e le fiere suggeriscono come il valore storico e catalogico di queste composizioni sia notevolmente secondario rispetto al fine simbolico e celebrativo. Si tratta quindi di una soluzione diversa rispetto a quella adottata per rendere gli episodi di caccia che si consumano nella placida quiete del latifondo, sebbene il fine dell'autorappresentazione del *dominus* rimanga sostanzialmente invariato, preferendo in un caso l'ostentazione materiale dei suoi possedimenti e nell'altro la celebrazione ideologica delle sue virtù. Proprio a questa enfatica percezione di sé e delle proprie azioni fa riferimento un passo delle *Res Gestae* di Ammiano Marcellino, dove con ironia lo storico racconta come alcuni aristocratici, dopo aver intrapreso un viaggio un po' più lungo del normale per visitare le proprie tenute oppure per andare a caccia, tra l'altro compiuto grazie alla fatica degli altri e non certo con i loro sforzi, *Alexandri magni intinera se putant aequiparasse, vel Caesaris*⁴⁹.

Del resto, a conferma di questa mitizzazione della vita quotidiana, i confronti iconografici non mancano. Penso, ad esempio, al piatto argenteo del tesoro di Karnak, ora conservato nell'Antikensammlung degli Staatlichen Museen di Berlino e da riferire alla prima metà del III secolo, dove un cacciatore a cavallo si prepara a scagliare la lancia contro un leone raffigurato già nell'atto di assalirlo⁵⁰, oppure penso al recipiente argenteo di Mildenhall del London British Museum, assegnabile al IV secolo d.C. e decorato nel medaglione centrale con un cacciatore che fronteggia un orso⁵¹ (fig. 15). In entrambi i manufatti, la dimensione del reale sembra venire completamente elisa in favore di una sfera semantica a carattere simbolico e quasi fantastico, come suggerisce, del resto, la presenza lungo i bordi dei due recipienti di cicli venatori popolati da animali reali e mitici, calati in una ambientazione sovranaturale e fuori dal tempo. Il giro dei significati innescato da queste raffigurazioni è estremamente sottile, appena percettibile e viene messo in

⁴⁹ AMM., XXVIII, 4, 18: "*Pars eorum, si agros visuri processerunt longius aut aliens laboribus venaturi, Alexandri Magni itinera se putant aequiparasse vel Caesaris*". Per alcune riflessioni sull'accento satirico utilizzato da Ammiano Marcellino nei confronti dei membri dell'aristocrazia senatoria e, più in generale, romana, cfr.: Bocci 2013, pp. 95-104.

⁵⁰ MIELSCH, NIEMEYER 2001, pp. 12-15 e 34-37.

⁵¹ HOBBS 2008, pp. 376-420; HOBBS 2012.

atto per mezzo di un processo di emulazione e dissimulazione che porta gli aristocratici a identificare i valori del tempo per mezzo di un immaginario figurativo dal retaggio classico e metafisico⁵².

Il senso di questi ragionamenti, d'altronde, si fa evidente nella decorazione del cosiddetto mosaico delle stagioni del Museo del Louvre, proveniente da Antiochia e assegnabile alla piena età costantiniana, dove, infatti, il racconto di una battuta di caccia condotta dal *dominus* e dai suoi compagni, organizzata per uccidere gli animali feroci e inaugurata dal sacrificio propiziatorio presso l'altare di Diana, viene inaspettatamente affiancato alle storie relative allo scontro di Meleagro con il cinghiale caledonio e di Atalanta con il leone, dando vita ad un connettivo tematico dove il mito e la vita quotidiana si confondono e si combinano, per raccontare, da un lato, le virtù dei protagonisti secolari e per equipararle, dall'altro, a quelle degli eroi della tradizione classica, ben differenziati dai committenti del mosaico per la resa maggiorata delle proporzioni e per la mancanza degli indumenti d'epoca – ma diremmo meglio alla moda – che invece caratterizzano gli altri personaggi⁵³ (fig. 16).

Gli *exempla virtutis* offerti dalle narrazioni della cultura classica, insomma, vengono emulati dagli aristocratici della Tarda Antichità, che non esitano a farsi rappresentare alla stessa stregua dei protagonisti recuperati dalle storie del mito. Questa ambizione, questa enfasi, questo smaccato compiacimento sono alla base, ad esempio, della scena venatoria che decora la sala polilobata della villa tardoantica di Limite sull'Arno⁵⁴ e di quelle che compaiono sulle pareti di una tomba della necropoli tardoantica di *Viminacium*⁵⁵, oppure degli *emblemata* con scene venatorie conservati presso il Museo Nazionale di Arte

⁵² Su questi aspetti, con particolare riguardo agli apparati decorativi delle argenterie di lusso, vedi il già citato lavoro di: LEADER-NEWBY 2004, pp. 123-171, mentre per alcune, ulteriori riflessioni di carattere più generale, vd. BRACONI 2015, pp. 542-545.

⁵³ BARATTE 1978, n. 45, pp. 99-118 e POTVIN 1994, n. 1, pp. 12-15.

⁵⁴ ALDERIGHI, CANTINI 2013, pp. 527-536. La scena, inserita in un riquadro incorniciato da una ghirlanda, propone l'immagine di un cacciatore a cavallo, intento a colpire un cinghiale con la lancia.

⁵⁵ GRAŠAR, NIKOLIĆ, ROGIĆ 2011 (2012), pp. 241-268. Si tratta di due scene dipinte sulle pareti laterali della tomba G 5517, entrambe interessate dall'immagine di un cacciatore a cavallo, raffigurato, in un caso, mentre colpisce con il giavellotto un leone lanciato al suo inseguimento e nell'altro nell'attimo in cui cavalca, insieme ad un segugio, verso una preda rappresentata al margine del riquadro.



Fig. 16 - Londra. British Museum. Tesoro di Mildenhall. Recipiente argenteo con scena di caccia all'orso.

Romana di Mérida⁵⁶, così come si riscontrano, in maniera ancora più inequivocabile, nel ciclo cinegetico della villa spagnola di La Olmeda⁵⁷ (fig. 17) e in quello megalografico che un tempo rivestiva il pavimento di una ricca residenza antiochiana, ma ora conservato presso il Worcester Art Museum⁵⁸ (fig. 18).

In particolare, è una scena di questo ultimo documento musivo a richiamare la nostra attenzione sulla tesa del piatto argenteo di Ginevra, non solo e non tanto per gli scontri violenti tra gli animali feroci e i cacciatori, quanto piuttosto per la

⁵⁶ ALVAREZ MARTÍNEZ 1976, pp. 435-491. Più in particolare mi riferisco a due pannelli provenienti dalla villa romana tardoantica di "El Hinojal" e raffiguranti, rispettivamente, un cacciatore a cavallo immortalato mentre colpisce con la lancia un leopardo e un venatore, privo di destriero, fotografato mentre fronteggia un cinghiale.

⁵⁷ MARTÍNEZ 2014, pp. 63-84. Il mosaico propone un vero e proprio ciclo venatorio, costruito però recuperando una serie estremamente standardizzata di *topoi* iconografici con cui vengono concepite, nel corso della Tarda Antichità, le scene a carattere cinegetico. La composizione, in effetti, perde quasi del tutto la sua *vis* narrativa, tanto che i singoli momenti venatori si giustappongono senza una vera consequenzialità, al punto che risulta possibile distinguere in maniera evidente tutti i cartoni e i modelli adottati per realizzare l'intera raffigurazione: i cacciatori a cavallo inseguiti dalle fiere, immortalate ora nel momento in cui vengono uccise ed ora mentre azzannano il destriero; i venatori, uno caduto da cavallo e l'altro privo dell'equino, raffigurati a terra e con lo scudo, mentre vengono assaliti dai felini; i *comites* con la lancia che, in perfetta simmetria, affrontano rispettivamente un cinghiale ed un orso.

⁵⁸ KONDOLEON 2005, pp. 228-237. Il mosaico, datato tra la fine del V e gli inizi del VI secolo, si presenta come l'esito di una meditata costruzione iconografica, per la quale le singole scene di caccia vengono assemblate in modo che tutti gli elementi, gli animali e i personaggi presenti facciano parte di un solo momento venatorio. Questa estrema coerenza narrativa viene raggiunta soprattutto mediante un espediente insolito, ma molto efficace, che vede i cacciatori collaborare per abbattere le prede, mentre altre appena uccise rimangono sanguinanti a terra.

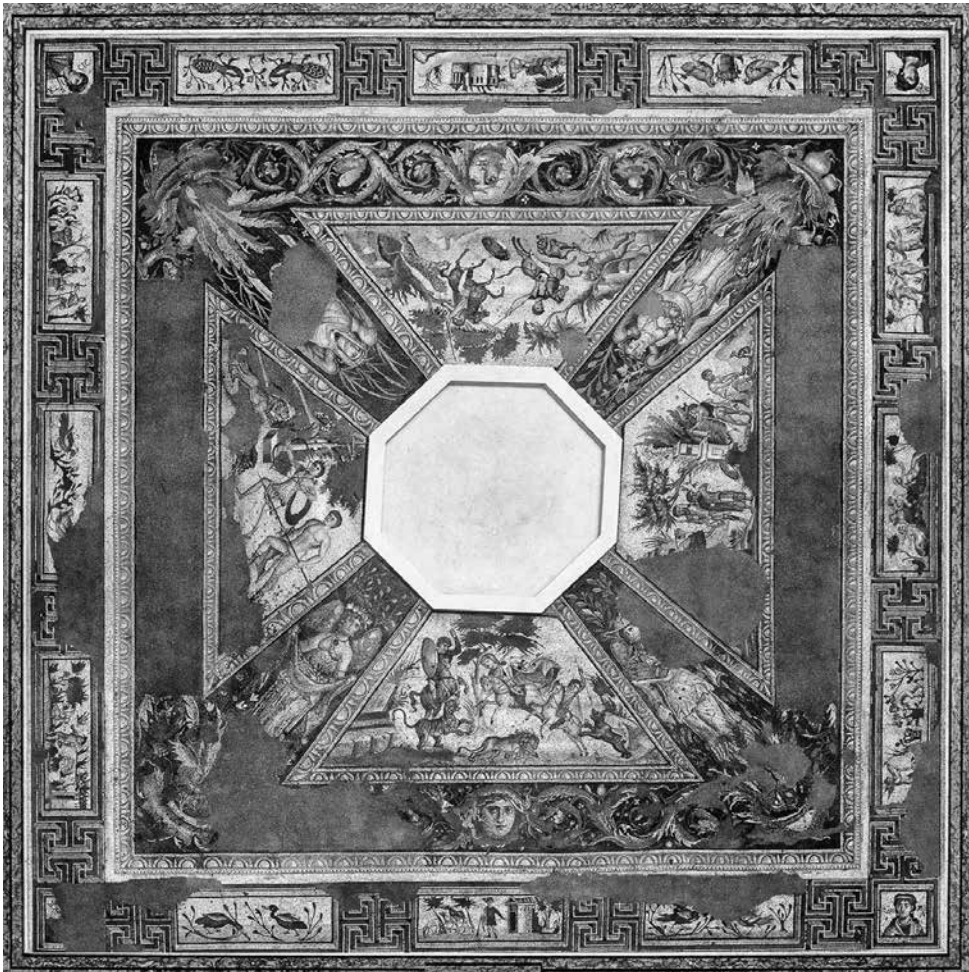


Fig. 17 - Parigi. Musée du Louvre. Mosaico delle stagioni.

raffigurazione che interessa entrambi i manufatti e che propone l'episodio della cattura di un cucciolo di tigre, costruito secondo uno schema ben collaudato, che propone un cavaliere intento a fuggire con il piccolo felino tra le mani mentre la madre lo insegue (fig. 15b). A ben vedere, questo episodio si presenta come una raffigurazione dal carattere estremamente realistico, che vuole descrivere la pratica della cattura di animali selvaggi dal loro contesto naturale, al momento in cui non sono stati ancora svezzati, come dimostra la presenza delle mammelle particolarmente pronunciate nelle raffigurazioni



Fig. 18 - Palencia. Villa romana di La Olmeda. Mosaico pavimentale. Particolare della scena di caccia.

delle madri inferocite. Ma se nel mosaico del Worcester Art Museum la scena sembra risentire ancora di un forte sostrato simbolico, che del resto permea – come si è visto – tutti gli elementi che danno vita al ciclo cinegetico, nel piatto argenteo, al contrario, il valore storico della rappresentazione è innegabile, considerato che il cavaliere viene raffigurato con il cucciolo tra le braccia, nell’attimo in cui si appresta a salire su una nave per mezzo di un ponte improvvisato, in modo da sfuggire alla furia della madre che lo insegue, mentre, poco più a destra, la tigre viene nuovamente rappresentata, triste e mesta, all’interno di una caverna insieme all’altro suo cucciolo⁵⁹.

La quantità e l’accuratezza dei dettagli proposti ci parlano ancora una volta di una spiccata tendenza al racconto realistico e di una preponderante volontà descrittiva, secondo quanto emerge in maniera ancora più evidente nel mosaico della Grande Caccia della Villa del Casale di Piazza Armerina⁶⁰. Nel monumento siciliano, infatti, non solo ritorna in ogni sua parte l’episodio

⁵⁹ CHAMAY, GUGGISBERG, ANHEUSER 2007, pp. 88-91.

⁶⁰ CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982, pp. 197-230 e MUTH 1999, pp. 189-212.

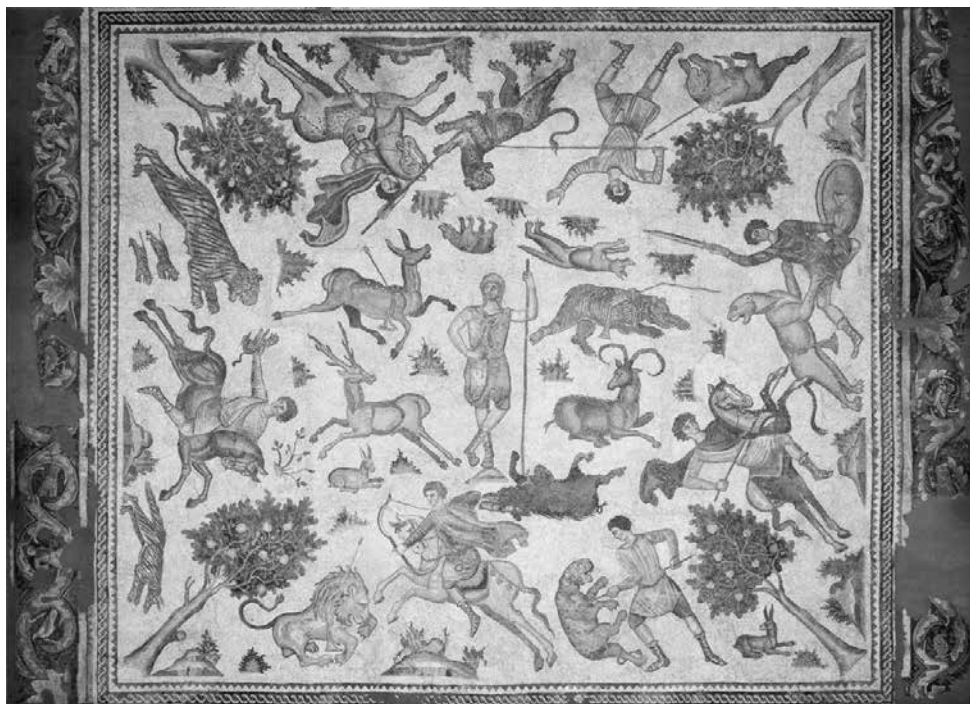


Fig. 19 - Wocester. Art Museum. Mosaico con ciclo venatorio.

della cattura del cucciolo di tigre, tra l'altro arricchito dalla presenza della sfera di vetro utilizzata per distrarre la madre⁶¹ (fig. 19), ma tutto il tappeto

⁶¹ Su questo espediente venatorio tornano molteplici fonti, ampiamente analizzate nel lavoro di: FRUGONI 1975, pp. 21-27. A tal proposito, risulta particolarmente significativo e dettagliato il resoconto di Ambrogio di Milano, che menziona e descrive la cattura dei cuccioli di tigre, riportando anche il trucco della sfera di vetro, secondo quanto si legge in: AMBR., *Hexam.*, VI, 4, 21: "*Haec tigridis interpellat ferocitatem, et imminentem eam praedae reflectit. Namque ubi vacuum raptae sobolis cubile repererit, illico vestigiis raptoris insistit. At ille quamvis equo vectus fugaci, videns tamen velocitate ferae se posse praevverti, nec evadendi ullum suppetere sibi posse subsidium, technam huiusmodi fraude molitur. Ubi se contiguum viderit, sphaeram de vitro projicit: at illa imagine sui luditur, et sobolem putat, revocat impetum, colligere fetum desiderans. Rursus inani specie retenta totis se ad comprehendendum equitem viribus fundit et iracundiae stimulo velocior fugienti imminet. Ille iterum sphaerae objectu sequentem retardat; nec tamen sedulitatem matris memoria fraudis excludit: cassam versat imaginem, et quasi lactatura fetus residet. Sic pietatis suae studio decepta, et vindictam amittit et sobolem*".



Fig. 20 - Piazza Armerina. Villa del Casale. Mosaico della Grande Caccia. Particolare della tigre distratta dalla sfera di vetro.

musivo si configura come un vero e proprio diario di lavoro, che racconta minuziosamente le attività svolte dal *dominus* e dai suoi attendenti per procurare gli animali esotici destinati ai giochi circensi⁶². Nel caso del mosaico di Piazza Armerina, insomma, torna a farsi evidente la volontà autorappre-

⁶² Su questo punto, vd. da ultimo: PENSABENE, GALLOCCHIO 2011, pp. 15-24.

sentativa del proprietario del complesso, che vuole raccontare e raccontarsi, mettendo in scena le sue imprese condotte tra l'Africa e l'Oriente. Più che la caccia, quindi, è la cattura ad essere al centro della composizione cinegetica della villa siciliana, impiegando schemi iconografici noti e ben collaudati, se pur riprodotti con il massimo intento realistico e descrittivo. Ancora una volta i modelli e i prototipi circolano e si muovono tra arti maggiori e arti minori, il dialogo e le reciproche citazioni sono tante e tali che risulta difficile e probabilmente improprio rintracciare un unico canale di diffusione per queste idee figurative.

Non può meravigliare, allora, che il piatto di Ginevra e il mosaico della Grande Caccia impieghino gli stessi schemi per tradurre in figura anche il momento della cattura delle pantere, spinte verso le trappole da soldati muniti di scudo, secondo quanto viene raffigurato, nella prima metà del IV secolo, anche su un mosaico africano proveniente da *Hippo Regius*, dove l'episodio della cattura viene rappresentato in maniera estremamente dettagliata, con i cacciatori disposti a formare un'edera entro cui si agitano pantere e leoni⁶³.

La caccia nel latifondo, la *venatio* eroica e la cattura degli animali esotici si presentano come le punte iconografiche più alte di una comune radice significativa, che si muove dai *desiderata* di una committenza facoltosa, abbiente e desiderosa di ostentare la propria condizione economica e il proprio *status* sociale, al punto che non mancano casi in cui le diverse attività cinegetiche si fondono e si confondono, così come avviene, ancora nel IV secolo, nel mosaico della villa siciliana del Tellaro⁶⁴. Qui, infatti, se gli atteggiamenti, il vestiario e gli armamenti che connotano i singoli personaggi sono quelli tipici dei cacciatori intenti a procurare le belve feroci per i giochi circensi, di fatto non si verifica alcuna cattura ed anzi i personaggi si cimentano in cruenti combattimenti, in vere e proprie cacce che sembrano terminare con l'uccisione della preda. Da ultimo, infine, ritorna il *topos* figurativo del banchetto all'aperto che se, da una parte, si presenta in stretta relazione con la *venatio*, come suggerisce la presenza dello *stibadium* improvvisato con le reti

⁶³ NOVELLO 2007, pp. 235-236, *Hippo R.* 1.

⁶⁴ VOZA 2003; VOZA 2008, pp. 4-11; WILSON 2014, pp. 37-46.



Fig. 21 - Noto. Villa del Tellaro. Particolare delle scene di caccia.

da caccia arrotolate, dall'altra il *dominus* e i commensali attorno ai quali si svolge il turbinoso convito non sembrano partecipare all'attività cinegetica⁶⁵.

In venatibus si anima tutta la parte iniziale del racconto, ma *in conviviiis* si consuma il suo epilogo. E poco importa che solo a fatica i due momenti riescano a mantenere una certa consequenzialità narrativa, poiché è chiaro che il loro scopo celebrativo e il loro fine rappresentativo colpiscono nel segno, raccontando, ancora una volta, di un mondo fatto di *domini* e di *comites*, di banchetti e di cacce, di abilità agonistiche e di qualità sociali, di mosaici e di argenti.

⁶⁵ Il particolare dello *stibadium* improvvisato con gli strumenti venatori risulta particolarmente interessante, poiché la presenza delle reti, utilizzate come supporto per il convivio allestito dopo la *venatio*, ritorna anche nella descrizione che Filostrato Minore redige, già nella seconda metà del III secolo d.C., per il quadro "I Cacciatori" (PHIL., *Imag.*, 3). Per un'analisi critica e storico-artistica del testo di Filostrato e per una puntuale disamina delle caratteristiche iconografiche che dovevano caratterizzare il dipinto, anche in relazione al motivo figurativo della rete arrotolata, vd.: GHEDINI 2004, pp. 45-52.

BIBLIOGRAFIA

- ALDERIGHI, CANTINI 2013 = L. ALDERIGHI, F. CANTINI, *Un mosaico con scena di caccia al cinghiale dalla villa romana dell'Oratorio – Le Muriccia a Limite sull'Arno (FI)*, in C. ANGELELLI (ed.), *Atti del XVIII Colloquio AISCOM (Cremona, 14-17 marzo 2012)*, Tivoli 2013, pp. 527-536.
- ALVAREZ MARTÍNEZ 1976 = J. M. ALVAREZ MARTÍNEZ, *La villa romana de "El Hinojal" en la dehesa de "Las Tiendas" (Mérida)*, in *Noticiario Arqueológico Hispánico* 4, 1976, pp. 435-488.
- AMADIO 1986 = A. A. AMADIO, *I mosaici di S. Costanza: disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo*, Roma 1986.
- ARBEITER, KOROL 2015 = A. ARBEITER, D. KOROL (edd.), *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Tübingen 2015.
- ARCE 2002 = J. ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano: iconografía y arquitectura*, Roma 2002.
- BARATTE 1978 = F. BARATTE, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre*, Paris 1978.
- BARATTE 1998 = F. BARATTE, *Silbergeschirr, Kultur und Luxus in der römischen Welt*, in F. BARATTE (ed.), *Silbergeschirr, Kultur und Luxus in der römischen Gesellschaft*, Mainz am Rhein 1998, pp. 1-26.
- BARATTE 2012 = F. BARATTE, *Vaisselle d'argent et société dans la Rome de l'Antiquité tardive: luxe, politique et religion à la lumière de quelques récentes découvertes*, in *Comptes Rendus des Séances de l'Année* 1, 2012, pp. 183-212.
- BARATTE 2013 = F. BARATTE, *Silver Plate in Late Antiquity*, in F. HUNTER, K. PAINTER (edd.), *Late Roman Silver. The Traprain Treasure in Context*, Edinburgh 2013, pp. 57-74.
- BARBET 1994 = A. BARBET, *Le tombeau du banquet de Costanța en Roumanie*, in C. SAPIN (ed.), *Édifices & peintures aux IV^e-XI^e siècles. Actes du II^e Colloque C.N.R.S. Archéologie et enduits peints (Auxerre, 7-8 novembre 1992)*, Auxerre 1994, pp. 25-45.
- BARBET 1998 = A. BARBET, *Le Tombeau du Banquet de Costanța*, in N. BLANC (ed.), *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique, IV^e siècle avant J.-C. – IV^e siècle après J.-C. Musées et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal (Vienne, 8 octobre 1998 – 15 janvier 1999)*, Paris 1998, pp. 108-113.

- BISCONTI 2004 = F. BISCONTI, *Il programma decorativo dell'ipogeo di Trebio Giusto: tra attitudine e autorappresentazione*, in R. REA (ed.), *L'ipogeo di Trebio Giusto sulla via Latina. Scavi e restauri*, Città del Vaticano 2004, pp. 133-147.
- BISCONTI 2010 = F. BISCONTI, *Il tappeto di Giona: interpretazioni interne e relazioni esterne*, in *Antichità Altoadriatiche* 69, 2010, pp. 217-235.
- BLAZQUEZ MARTÍNEZ 1994 = J. M. BLAZQUEZ MARTÍNEZ, *El entorno de las villas en los mosaicos de África e Hispania*, in A. MASTINO, P. RUGGERI (edd.), *L'Africa Romana. Atti del X Convegno di Studio (Oristano, 11-13 dicembre 1992)*, Sassari 1994, pp. 1171-1187.
- BLAZQUEZ MARTÍNEZ 2010 = J. M. BLAZQUEZ MARTÍNEZ, *Criadores de caballos en los mosaicos de Hispania y del Norte de África en el Bajo Imperio*, in M. MILANESE, P. RUGGERI, C. VISMARA (edd.), *L'Africa Romana. Atti del XVIII Convegno di Studio (Olbia, 11-14 dicembre 2008)*, Roma 2010, pp. 461-484.
- BLAZQUEZ MARTÍNEZ 2012 = J. M. BLAZQUEZ MARTÍNEZ, *Representaciones de villas rústicas en mosaicos del norte de África y de Hispania*, in B. CABOURET, A. GROSLAMBERT, C. WOLFF (edd.), *Visions de l'Occident romain. Hommage à Yann Le Bohec*, Paris 2012, pp. 77-104.
- BLAZQUEZ MARTÍNEZ, LÓPEZ MONTAGUDO 1990 = J. M. BLAZQUEZ MARTÍNEZ, G. LÓPEZ MONTEAGUDO, *Íconografía de la vida cotidiana: temas de caza*, in *Mosaicos romanos: estudios sobre iconografía. Actas del homenaje in memoriam de Alberto Balil Illana (Museo de Guadalajara, 27-28 abril 1990)*, Guadalajara 1990, pp. 59-88.
- BOCCI 2013 = S. BOCCI, *Ammiano Marcellino XXVIII e XXIX: problemi storici e storiografici*, Roma 2013.
- BRACONI 2015 = M. BRACONI, *Parte II – La Britannia Romana*, in F. BISCONTI, M. BRACONI, *Rotte figurative cristiane della Tarda Antichità: la rete dei movimenti iconografici tra isole e terraferma*, in R. MARTORELLI, A. PIRAS, P. G. SPANU, *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi. Atti del XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Cagliari, 23-27 settembre 2014)*, Cagliari 2015, pp. 538-551 e 554-555.
- BRACONI 2016a = M. BRACONI, *Il banchetto e la caccia su due mosaici pavimentali di Oderzo fra tradizione iconografica e autorappresentazione*, in *Antichità Altoadriatiche* 84, 2016, pp. 281-303.
- BRACONI 2016b = M. BRACONI, *I mausolei, le cupole, le decorazioni: tra committenza imperiale ed emulazione privata*, in O. BRANDT, V. FIOCCHI NICOLAI (edd.), *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti del XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Roma, 22-28 settembre 2013)*, Città del Vaticano 2016, pp. 987-1010.

- BRACONI 2018 = M. BRACONI, "Il cielo in una stanza". *I sistemi decorativi delle cupole dei mausolei imperiali e le formule emulative della committenza privata nei monumenti funerari tardoantichi*, in C. CROCI, V. IVANOVICI (edd.), *Entre terre et ciel. Les édifices à couple et leur décor entre l'Antiquité tardive et le Moyen Âge*, Lousanne 2018, pp. 17-41.
- CARANDINI, RICCI, DE VOS 1982 = A. CARANDINI, A. RICCI, M. DE VOS, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palermo 1982.
- CHAMAY, GUGGISBERG, ANHEUSER 2007 = J. CHAMAY, M. GUGGISBERG, K. ANHEUSER, *L'aurige et les chasseurs. Chef-d'œuvre d'orfèvrerie antique (The Charioteer and the Hunters. A Masterpiece of Ancient Silversmithing)*, Neuchâtel 2007.
- COMPOSTELLA 1990 = C. COMPOSTELLA, *Piatto*, in *Milano capitale dell'impero romano. 286-402 d. C.*, Milano 1990, n. 5b.2b, p. 398.
- CRACCO RUGGINI 1985 = L. CRACCO RUGGINI, *Arcaismo e conservatorismo. Innovazione e rinnovamento (IV-V secolo)*, in C. GIUFFRIDA, M. MAZZA (edd.), *Le trasformazioni della cultura nella Tarda Antichità. Atti del Convegno (Catania, 27 settembre – 2 ottobre 1982)*, Roma 1985, pp. 133-156.
- CRACCO RUGGINI 1986 = L. CRACCO RUGGINI, *Simmaco: Otia e negotia di classe, fra conservazione e rinnovamento*, in F. PASCHoud (ed.), *Colloque genevois sur Symmaque à l'occasion du mille six centième anniversaire du conflit de l'autel de la Victoire*, Paris 1986, pp. 97-115.
- DOIGNON 1990 = J. DOIGNON, *Augustinus in Cassiciacum und die Kultur seiner Zeit. Verbundenheit und Ablösung*, in *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 85, 1990, pp. 50-65.
- DRESKEN-WEILAND 1991 = J. DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit*, Città del Vaticano 1991.
- DUNBABIN 2003a = K. M. D. DUNBABIN, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge 2003.
- DUNBABIN 2003b = K. M. D. DUNBABIN, *The Waiting Servant in Later Roman Art*, in *The American Journal of Philology* 124, 2003, pp. 443-468.
- ELLIS 1991 = S. ELLIS, *Power, Architecture and Decor: How the Late Roman Aristocrat Appeared to his Guests*, in E. K. GAZDA (ed.), *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Ann Arbor 1991, 117-134.
- ETIENNE 1989 = R. ETIENNE, *Ausone propriétaire terrien et le problème du latifundium au IV^e siècle ap. J.-C.*, in M. CHRISTOL, S. DEMOUGIN, Y. DUVAL, C. LEPELLEY, L. PIETRI (edd.), *Institutions, société et vie politique dans l'empire romain au*

- IV^e siècle ap. J.-C.: Actes de la table ronde autour d'André Chastagnol* (Paris, 20-21 janvier 1989), Paris 1989, pp. 305-311.
- FERRUA 1990 = A. FERRUA, *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la via Latina*, Firenze 1990.
- FORISEK, SZÜCS 2006 = P. FORISEK, T. SZÜCS, *Lacus Pelso – Lake Balaton*, in G. NÉMETH, P. FORISEK (edd.), *Epigraphica III: Politai et cives*, Debrecen 2006, pp. 229-238.
- FREMERSDORF 1967 = F. FREMERSDORF, *Die Denkmäler des römischen Köln, VIII. Die römischen Gläser mit Schliff, Bemalung und Goldauflagen aus Köln*, Köln 1967.
- FRUGONI 1975 = C. FRUGONI, *Il grifone e la tigre nella Grande Caccia di Piazza Armerina*, in *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge* 24, 1975, pp. 21-27.
- GENTILI 1999 = G. V. GENTILI, *La villa romana di Piazza Armerina, Palazzo Erculeo, I-III*, Recanati 1999.
- GHEDINI 1991 = F. GHEDINI, *Iconografie urbane e maestranze africane nel mosaico della Piccola Caccia a Piazza Armerina*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 98, 1991, pp. 323-335.
- GHEDINI 1992 = F. GHEDINI, *Caccia e banchetto. Un rapporto difficile*, in *Rivista di Archeologia* 16, 1992, pp. 72-88.
- GHEDINI 2004 = F. GHEDINI, *Cacciatori*, in F. GHEDINI, I. COLPO, M. NOVELLO (edd.), *Le immagini di Filostrato Minore: la prospettiva dello storico dell'arte*, Roma 2004, pp. 45-52.
- GRAŠAR, NIKOLIĆ, ROGIĆ 2011 (2012) = J. A. GRAŠAR, E. NIKOLIĆ, D. ROGIĆ, *Symmetry of the Iconography of Surfaces and Spaces from the Viminacium Tombs G 160, G 5517 and G 2624*, in *Archaeology and Science* 7, 2011 (2012), pp. 241-268.
- GRASSIGLI 2000 = G. L. GRASSIGLI, *Il regno della villa. Alle origini della rappresentazione della villa tardoantica*, in *Ostraka. Rivista di Antichità* 9, 2000, pp. 199-226.
- GRASSIGLI 2011 = G. L. GRASSIGLI, *Splendidus in villan secessus. Vita quotidiana, cerimoniali e autorappresentazione del dominus nell'arte tardoantica*, Napoli 2011.
- HARDEN 1987 = D. HARDEN, *Glass of the Caesars*, Milano 1987.
- HOBBS 2008 = R. HOBBS, *The Secret History of the Mildenhall Treasure*, in *The Antiquaries Journal* 88, 2008, pp. 376-420.
- HOBBS 2012 = R. HOBBS, *The Mildenhall Treasure*, London 2012.
- KAUFMANN-HEINIMANN 1984 = A. KAUFMANN-HEINIMANN, *Meerstadtplatte*, in A. KAUFMANN-HEINIMANN, A. R. FURGER (edd.), *Der Silberschatz von Kaiseraugst*, Augst 1984, pp. 54-59.
- KONDOLEON 2005 = C. KONDOLEON, *Mosaic of the Worcester Hunt*, in L. BECKER, C. KONDOLEON (edd.), *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to*

- Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, Worcester 2005, pp. 228-237.
- LEADER-NEWBY 2004 = R. E. LEADER-NEWBY, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Aldershot 2004.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 1992 = G. LÓPEZ MONTEAGUDO, *Inscripciones sobre caballos en mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África*, in A. MASTINO (ed.), *L'Africa Romana. Atti del IX Convegno di Studio (Nuoro, 13-15 dicembre 1991)*, Sassari 1992, pp. 965-1011.
- MANGO 1994 = M. M. MANGO, *The Seso Treasure. Part 1*, Ann Arbor 1994.
- MARTÍNEZ 2014 = R. MARTÍNEZ, *La villa romana de La Olmeda: un ejemplo de gestión turística del patrimonio arqueológico desde la Diputación de Palencia*, in J. V. F. SANCHEZ, C. FERRER GARCÍA (edd.), *El pasado en su lugar: patrimonio arqueológico, desarrollo y turismo. III Jornadas de Debate del Museu de Prehistòria de València (Valencia 2012)*, Valencia 2014, pp. 63-84.
- MAWER 1995 = C. F. MAWER, *Evidence for Christianity in Roman Britain: the Small-finds*, Oxford 1995.
- MIELSCH, NIEMEYER 2001 = H. MIELSCH, B. NIEMEYER, *Römisches Silber aus Ägypten in Berlin*, Berlin 2001.
- MUTH 1999 = S. MUTH, *Bildkomposition und Raumstruktur. Zum Mosaik der Grossen Jagd von Piazza Armerina in seinem raumfunktionalen Kontext*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 106, 1999, pp. 189-212.
- NESTORI 1993 = A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano 1993.
- NOVELLO 2007 = M. NOVELLO, *Scelte tematiche e committenza nelle abitazioni dell'Africa proconsolare. I mosaici figurati*, Pisa 2007.
- OLSZEWSKI, SAAD 2017 = M. T. OLSZEWSKI, H. SAAD, *Wanted: A Remarkable Piece of History. The Founding and Flourishing of the Ancient Syrian City of Apamea is Depicted on a Roman Mosaic, now Missing and Wanted by INTERPOL*, in *Popular Archaeology* 28, Sep. 12, 2017 = <http://popular-archaeology.com/issue/fall-2017/article/wanted-a-remarkable-piece-of-history> (sito controllato il 5 febbraio 2018).
- PENSABENE 2014 = P. PENSABENE, *Pittura tardoantica a Piazza Armerina: gli spazi esterni e le tematiche militari come autorappresentazione del Dominus*, in N. ZIMMERMANN (ed.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquium der AIPMA (Ephesos, 13.-17. September 2010)*, Wien 2014, pp. 148-155.

- PENSABENE 2016 = P. PENSABENE, *Il contributo degli scavi 2004-2014 alla storia della Villa del Casale di Piazza Armerina tra IV e XII secolo*, in C. GIUFFRIDA, M. CASSIA (edd.), *Silenziose rivoluzioni. La Sicilia dalla Tarda Antichità al primo Medioevo. Atti dell'Incontro di Studio (Catania-Piazza Armerina, 21-23 maggio 2015)*, Catania 2016, pp. 223-271.
- PENSABENE, GALLOCCHIO 2011 = P. PENSABENE, E. GALLOCCHIO, *I mosaici delle Terme della Villa del Casale: antichi restauri e nuove considerazioni sui proprietari. Atti del XVI Colloquio AISCUM (Palermo, 17-19 marzo 2010 – Piazza Armerina, 20 marzo 2010)*, Tivoli 2011, pp. 15-24.
- PIAZZA 2006 = S. PIAZZA, *1d. Il fluvius argenteus, scene dell'antico e del nuovo testamento*, in M. ANDALORO (ed.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468. Corpus, Volume I*, Milano 2006, pp. 72-78.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991 = L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *L'argento dei romani: vasellame da tavola e d'apparato*, Roma 1991.
- POTVIN 1994 = M. POTVIN, *L'image fragmentée: la mosaïque depuis l'Antiquité romaine*, Parigi 1994.
- RASCH, ARBEITER 2007 = J. J. RASCH, A. ARBEITER, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Mainz am Rhein 2007.
- RODA 1985 = S. RODA, *Fuga nel privato e nostalgia del potere nel IV sec. d. C. Nuovi accenti di un'antica ideologia*, in C. GIUFFRIDA, M. MAZZA (edd.), *Le trasformazioni della cultura nella Tarda Antichità. Atti del Convegno (Catania, 27 settembre – 2 ottobre 1982)*, Roma 1985, pp. 95-108.
- ROSENTHAL 1972 = E. ROSENTHAL, *The Illuminations of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. Lat. 3867). A Stylistic and Iconographical Analysis*, Zurigo 1972.
- SCHLUNK 1988 = H. SCHLUNK, *Die Mosaikkuppel von Centelles*, Mainz am Rhein 1988.
- SFAMENI 2004 = C. SFAMENI, *Ville residenziali in Italia in età tardoantica: persistenze e trasformazioni tra dati archeologici e fonti letterarie*, in R. BURRI, A. DELACRÉTAZ, J. MONNIER, M. NOBILI (edd.), *Ad limina II*, Alessandria 2004, pp. 201-220.
- SFAMENI 2006a = C. SFAMENI, *Committenza e funzioni delle ville "residenziali" tardoantiche tra fonti archeologiche e fonti letterarie*, in A. CHAVARRIA, J. ARCE, G. P. BROGIOLO (edd.), *Villas tardoantiquas en el Mediterráneo Occidental*, Madrid 2006, pp. 61-72.
- SFAMENI 2006b = C. SFAMENI, *Ville residenziali nell'Italia tardoantica*, Bari 2006.
- SFAMENI 2006-2007 = C. SFAMENI, *Vivere in villa in età tardoantica: pagani e cristiani a confronto*, in U. CRISCUOLO (ed.), *Forme della cultura nella Tarda Antichità II. Atti del VI Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi (Napoli-S. Maria Capua Vetere, 29 settembre – 2 ottobre 2003)*, Napoli 2006-2007, pp. 185-199.

- SNOWADSKY 1988 = S. SNOWADSKY, *Zu Problemen bei der Deutung der Jagdzone in Centcelles (Zone A)*, in A. ARBEITER, D. KOROL (edd.), *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Tübingen 2015, pp. 161-166.
- TROUT 1988 = D. E. TROUT, *Augustine at Cassiciacum. "Otium honestum" and the Social Dimensions of Conversion*, in *Vigiliae Christianae* 42, 1988, pp. 132-146.
- VERA 1986 = D. VERA, *Simmaco e le sue proprietà: struttura e funzionamento di un patrimonio aristocratico del quarto sec. d. C.*, in F. PASCHOUD (ed.), *Colloque genevois sur Symmaque à l'occasion du mille six centième anniversaire du conflit de l'autel de la Victoire*, Paris 1986, pp. 231-270.
- VERA 1997 = D. VERA, *Padroni, contadini, contratti: 'realia' del colonato tardoantico*, in E. LO CASCIO (ed.), *Terre, proprietari e contadini dell'impero romano*, Milano 1997, pp. 185-224.
- VOLPE 2006 = G. VOLPE, *Stibadium e convivium in una villa tardoantica (Fragola-A-scoli Satriano)*, in M. SILVESTRINI, T. SPAGNUOLO VIGORITA, G. VOLPE (edd.), *Studi in onore di Francesco Grelle*, Bari 2006, pp. 314-349.
- VOZA 2003 = G. VOZA, *I mosaici del Tellaro: lusso e cultura nel sud-est della Sicilia*, Siracusa 2003.
- VOZA 2008 = G. VOZA, *Rinasce la villa del Tellaro*, in *Kalós. Arte in Sicilia* 20, 1/2, 2008, pp. 4-11.
- WILSON 2014 = R. J. A. WILSON, *La villa tardoromana di Caddeddi (SR) sul fiume Tellaro e i suoi mosaici*, in P. PENSABENE, C. SFAMENI (edd.), *La villa restaurata e i nuovi studi sull'edilizia residenziale tardoantica. Atti del Convegno Internazionale del Centro Interuniversitario di Studi sull'Edilizia Tardoantica nel Mediterraneo, CISEM (Piazza Armerina, 7-10 novembre 2012)*, Bari 2014, pp. 37-46.

UN'INEDITA QUADRANGULA DAL COMPLESSO DI S. PAOLO F.L.M.

*E il lungo viaggio dei signa Apostolorum
dalla Tarda Antichità al Medioevo*

ILENIA GRADANTE, MARIA PATTI

Nel corso delle indagini condotte tra il 2007 e il 2009 dal Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana e dai Musei Vaticani nell'area a sud della Basilica di S. Paolo fuori le mura, è stato messo in luce un articolato complesso di strutture, riferibili all'insediamento progressivamente formatosi, a partire dal V secolo, intorno alla cosiddetta "Basilica dei tre imperatori" e precedentemente noto solo attraverso le fonti. La parte più consistente delle strutture rinvenute sono riferibili alla sistemazione altomedievale del sito. Tale insediamento fu elevato a dignità di cittadella nella seconda metà del IX secolo da papa Giovanni VIII, da cui prese il nome di Giovannipoli¹.

¹ I risultati delle campagne di scavo sono attualmente in fase di elaborazione e pubblicazione. Una comunicazione preliminare (FILIPPI, SPERA 2009) e l'edizione di una ridotta selezione di reperti (AA.VV. in UTRO 2009, schede 29-50, pp. 143-160) sono confluite nel catalogo della mostra *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, tenutasi nel 2009 presso i Musei Vaticani, in occasione del bimillenario della nascita dell'apostolo, seguite dai contributi di SPERA 2011a; SPERA 2011b.



Fig. 1 - *Quadrangula* rinvenuta durante gli scavi archeologici presso la Basilica di S. Paolo f.l.m.



Fig. 2 - *Quadrangula*, faccia posteriore. Visibili i due anelli passanti con resti di un laccio in cuoio.

Tra i reperti metallici provenienti dallo scavo è stata individuata una medaglietta plumbea (fig. 1), rinvenuta nel riempimento di una sepoltura²; il contesto è associato alla fase di abbandono delle strutture altomedievali, riferibili ad ambienti della vita monastica nel complesso paolino, a favore di una frequentazione caratterizzata da attività estemporanee di tipo semi rurale e sepolcrale, riscontrabili in tutta l'area intorno alla metà del XII secolo.

L'oggetto di piccole dimensioni (cm 3 x 2,4) ha forma rettangolare con estremità arrotondate e sporgenti; quattro occhielli angolari, più un quinto lungo il margine superiore, in posizione centrale, ne dovevano assicurare il fissaggio sulle vesti o sulla scarsella. Dopo un primo intervento di pulitura a base di acqua distillata, sul retro dell'oggetto sono stati individuati due ulteriori anelli passanti con resti di un frammento di laccio in cuoio (fig. 2).

²Tomba 4, US 391; Periodo IV, fase N, datazione metà XII secolo.

La pulitura ha permesso di evidenziare meglio la decorazione della faccia principale, che presenta, a destra, un motivo geometrico, con linee incrociate che formano piccoli riquadri, due dei quali occupati da due semisfere. Tale motivo sembra ripetersi specularmente sul lato sinistro, dove però è presente un rilievo, fortemente concrezionato, ma certamente parte integrante del manufatto, come ha rivelato la

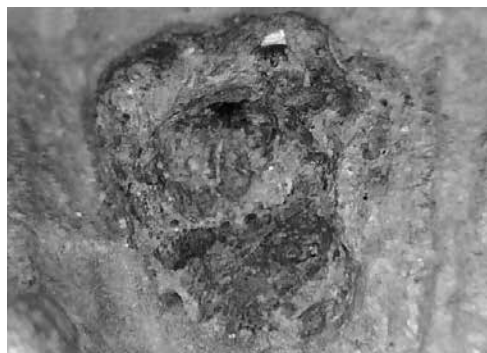


Fig. 3 - *Quadrangula*. Dettaglio del rilievo concrezionato.

pulitura, effettuata qui con metodo meccanico e utilizzo del bisturi. Alcune foto di dettaglio (fig. 3), realizzate con microscopio digitale, hanno evidenziato possibili tracce di resine e ruggine sulla superficie di tale rilievo, che dovranno essere ulteriormente verificate con analisi più approfondite³.

³ *Quadrangula* di metallo. Relazione degli interventi di restauro a cura della dott.ssa Gioia Reali, laboratorio Alchimia Restauri, Roma (15 marzo 2016). La superficie della *quadrangula* di metallo (piombo e stagno) si presentava ricoperta di terra e sporco non coerente, tanto da inficiarne la visione di alcuni particolari del rilievo. L'angolo inferiore sinistro ha subito una deformazione, è ripiegato su sé stesso in modo irreversibile. Il rilievo presente sulla metà sinistra era alterato dalla presenza di terra e sporco non coerente ma anche dalla presenza di ruggine e concrezioni che lo hanno deformato in modo irreversibile. Il rilievo sul retro della *quadrangula* appariva confuso e di difficile interpretazione. Il primo intervento di restauro è stato la rimozione della polvere con un pennello morbido composto di setole di martora. Una volta rimossa la polvere si è proceduto con una pulitura di tutta la superficie con l'uso di toppacciolo di cotone imbevuto di acqua distillata, questa fase ha permesso di ammorbidire e rimuovere la terra presente sulla superficie piana e in tutti i rilievi. Sono apparsi molto chiaramente, a questo punto, la decorazione a rilievo della parte sinistra della porta e due passanti di metallo sul retro; passanti nei quali è rimasta incastrata una fibra (probabilmente cuoio). Una pulitura con impacchi di cotone imbevuto di acqua distillata è stata necessaria per rimuovere lo sporco incastrato tra i dettagli del rilievo sulla parte sinistra frontale. La forma e la comprensione del rilievo sono compromesse dalla presenza della concrezione. Dopo un'attenta analisi con il supporto del microscopio digitale siamo arrivate alla consapevolezza che il rilievo sia di metallo. Ulteriori dettagli sono stati messi in luce con un'ultima fase di rimozione dello sporco avvenuta con metodo meccanico con l'uso del bisturi. Una volta asciutta, la superficie metallica della *quadrangula* è stata protetta con una vernice Re-toucher data a pennello opaca.

Allo stato attuale e in attesa di ulteriori interventi di restauro che potrebbero ridurre lo strato di concrezioni ancora presente sul manufatto, la lettura dell'immagine rimane alquanto difficile. In ragione del contesto di ritrovamento, forte è la tentazione di riconoscere nel rilievo concrezionato il profilo di un volto maschile barbato, eventualmente da mettere in relazione con l'effigie di uno dei principi degli Apostoli, mentre sullo sfondo sembrerebbe potersi distinguere una porta a due battenti, ornata da elementi in rilievo simili a borchie. La lettura dell'immagine è ulteriormente complicata dalla totale mancanza di confronti iconografici in questa tipologia di manufatti invece piuttosto diffusa e generalmente rispondente alle regole di standardizzazione dettate dalla produzione in serie.

La medaglietta in esame, infatti, può essere identificata per le sue caratteristiche come *quadrangula*, rientrando nella categoria delle insegne di pellegrinaggio medievali: piccoli oggetti votivi spesso prodotti a matrice⁴ e legati ai santuari meta dei viaggi di devozione. Tali oggetti erano acquistati dai pellegrini come souvenir, ma usati anche come segni distintivi, con proprietà apotropiche e taumaturgiche.

Questi manufatti hanno di recente registrato un incremento di interesse negli studi, quali indicatori preferenziali non solo nel definire aspetti legati al pellegrinaggio e alla devozione, ma anche come utile strumento di indagine su organizzazione produttiva e mobilità in età medievale, a cui può essere inoltre associata, come vedremo, la veicolazione di iconografie codificate nei grandi centri di culto.

I maggiori contributi provengono soprattutto dai paesi in cui era già consolidata una certa tradizione di studi, quali Francia, Inghilterra, Germania e Paesi Bassi⁵, ma sono i più recenti dati di rinvenimento dei contesti italiani⁶

⁴ RODOLFO 2000, pp. 151-156. Il ritrovamento in alcuni contesti delle matrici per la realizzazione di più oggetti conferma la metodologia di lavorazione.

⁵ Per un inquadramento generale e la consultazione di repertori generali si rimanda agli studi di BRUNA 1996; BRUNA 2000; BRUNA 2006 e SPENCER 2010. Per cospicue banche dati consultabili on line, si rimanda al Pilgerzeichendatenbank degli Staatliche Museen di Berlino (www.pilgerzeichen.de) e il progetto Kunera dell'università olandese di Nijmegen (www.kunera.nl).

⁶ In Italia, il maggior numero di rinvenimenti si riscontra lungo i percorsi francigeni e romei per definizione. Tra questi si vedano ad esempio LABATE 2009; LAGANARA, LAVIANO

che hanno permesso ridefinire la cronologia di questi manufatti, retrodatando di più di un secolo la comparsa dei *signa peregrinorum* in metallo, tradizionalmente assegnata alla metà del XII secolo, con picchi di produzione in corrispondenza dell'istituzione degli anni giubilari ed un progressivo declino fino al XVI secolo, a favore delle vere e proprie medaglie devozionali cinquecentesche⁷.

I reperti provenienti da contesti di scavo archeologico rimangono ancora purtroppo una percentuale ridotta, poco più del 10%, se pur in progressivo aumento, rispetto ai rinvenimenti sporadici associati per lo più al dragaggio di fiumi e delle loro rive quali il Tamigi, la Senna e la Loira, ma non mancano attestazioni anche dal Tevere⁸. Tale fenomeno è interpretato da alcuni studiosi come gesto di buon auspicio compiuto dai pellegrini al termine del viaggio ed anche come sorta di esorcizzazione della pericolosità delle acque⁹.

I contesti archeologici sono invece prevalentemente di carattere funerario e confermano l'usanza di appuntare le insegne sull'abito, sul cappello a larga falda o sulla scarsella in cuoio del pellegrino¹⁰, come nel caso di S. Pietro di Carpignano nel savonese¹¹, dove 4 *quadrangulae* sono state trovate, in contiguità, presso le ossa del bacino dell'inumato; stessa posizione riscontrata per la sepoltura di S. Paolo f.l.m., mentre a Helsingborg, in Svezia, nel cimitero medievale del monastero domenicano, ben 10 insegne sono state rinvenute sotto il cranio dell'inumato ed altri esempi si potrebbero ancora citare¹².

Se in taluni casi il rinvenimento di queste sepolture in prossimità dei santuari o lungo le principali vie ricadenti nel percorso del pellegrinaggio può testimoniare il decesso del pellegrino durante il viaggio e quindi il seppellimento con gli abiti e i relativi accessori che la situazione contingente offriva – ci è ampiamente nota d'altra parte l'usanza di fare testamento prima della partenza, nella consapevolezza della pericolosità del viaggio; così come è possibile seguire nel pieno Medioevo un'evoluzione normativa a tutela dei

2011; LENA, MURALDO 2001; BULGARELLI 1998; GUARNIERI 1998; CORONEO 1989.

⁷ BRUNA 2006.

⁸ CANNATA 1984; RODOLFO 2000, p. 151.

⁹ RODOLFO 2000, p. 152.

¹⁰ CANNATA 1984; RODOLFO 2000.

¹¹ BULGARELLI 1998.

¹² ANDERSSON 1989, pp. 141-142.

diritti del pellegrino e dei suoi eredi, in caso di incidenti, naufragi e decesso¹³ –, non va sottovalutato il valore simbolico di queste insegne quale testimonianza del percorso di fede e di penitenza intrapreso nell'arco della vita da parte del devoto, superando ostacoli di natura fisica e morale; valore da spendere anche in una dimensione ultraterrena, in cui esse possono diventare credenziale e lasciapassare per la vita eterna, incluse dunque nel corredo funerario a testimonianza della probità del defunto.

Nei casi in cui i ritrovamenti di quadrangole siano multipli, esse consentono di ricostruire percorsi articolati lungo i principali itinerari, con tappe intermedie talvolta legate alla devozione personale, o a culti minori di carattere regionale. Dalla sopracitata sepoltura svedese, ad esempio, provengono *signa* legati ai santuari di Roma, Lucca, Bari, Rocamadour e Tours; la cronologia della sepoltura, intorno all'anno 1300, permette anche di ipotizzare che il pellegrinaggio a Roma sia avvenuto in occasione dell'istituzione del Giubileo. Nella necropoli di Hierapolis, in Frigia, dalla sepoltura di un pellegrino europeo di XIII secolo provengono insegne in piombo dei santuari di Santa Maria di Rocamadour, San Leonardo di Noblac e dei santi Pietro e Paolo¹⁴. In questo caso, l'uomo era probabilmente diretto in Terra Santa e alla morte fu sepolto presso il *martyrion* poco distante dalla tomba dell'apostolo Filippo.

Il citato esempio di S. Pietro di Carpignano presenta invece una piccola collezione di *signa* tutti legati al pellegrinaggio romeo (fig. 4), ma caratterizzati da alcune varianti formali di seguito descritte:

- 1 – una placchetta quadrangolare con iscrizione sul margine superiore dove si leggono chiaramente le lettere SPE e SPA, con S rovesciata, per *Sancti Petri* e *Sancti Pauli*, sciolto in genitivo in quanto si considera sottinteso il termine *signa*, esplicitato in altri esempi. Qui i due apostoli sono rappresentati frontalmente a mezzo busto, separati da una croce astile ed entrambi sorreggono una chiave con congegno rivolto verso il basso.
- 2 – La seconda placchetta quadrangolare è identica alla precedente, per misure e decorazione ed anzi si possono definire come tratte dalla stessa matrice, per la coincidenza degli sbuffi del metallo ritagliati negli stessi punti e le medesime imprecisioni riscontrate sulla fronte e sul retro.

¹³ ZECCHINO 2000.

¹⁴ IMPERIALE 2014, p. 701.

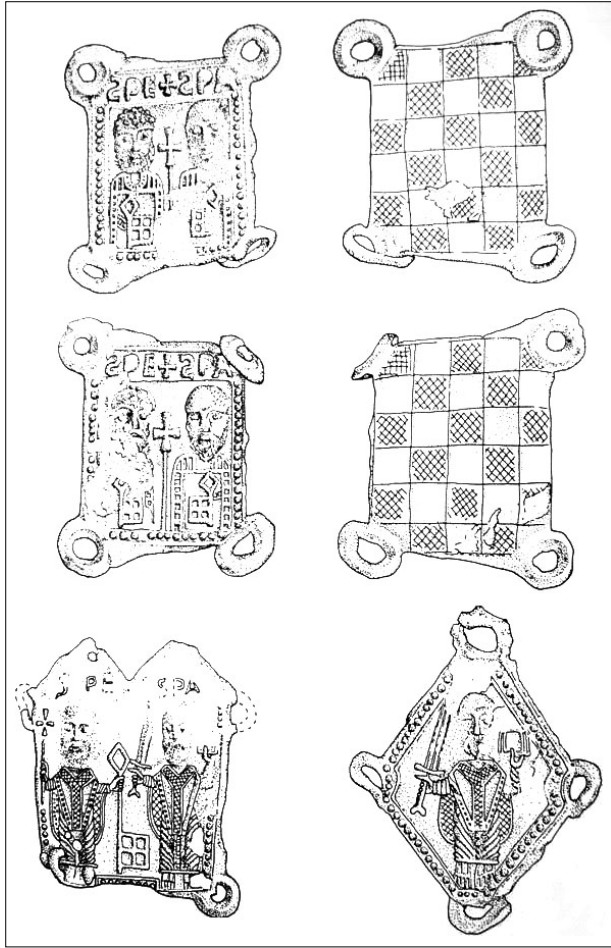


Fig. 4 - S. Pietro di Carpignano (SV). *Signa* del pellegrinaggio romeo.

- 3 – La terza placchetta ha la forma di un dittico cuspidato. Qui gli apostoli sono rappresentati stanti a figura intera. Pietro, a sinistra, indossa tunica a maniche strette, pianeta e pallio a Y, con la mano destra regge la croce astile, con la sinistra la chiave con congegno rivolto verso il basso. A destra Paolo, di cui si intuisce la barba più appuntita, indossa uguali paramenti e sandali ai piedi. Con la destra brandisce la spada e con la sinistra il volume.

4 – la quarta placchetta, in fine, in forma di losanga, reca la sola immagine dell’apostolo Paolo, in tutto simile a quella della precedente insegna, ma di maggiori dimensioni.

A questi esempi se ne può aggiungere un quinto, proveniente da Ferrara¹⁵, a cui si attribuisce la medesima cronologia, e che ancora non esaurisce le varianti tipologiche e iconografiche riscontrabili in questo caso per le insegne romee¹⁶. Qui si ritrova il formato quadrangolare, con gli apostoli sintetizzati alle sole teste, separate ancora una volta da una croce astile, mentre ritorna il motivo delle due chiavi. Il contesto di S. Pietro di Carpignano è esemplare per affrontare il tema della valenza del *signum* come univoco elemento distintivo e riconoscibile del pellegrino: se questa è la sua funzione, si pone la questione di quante e quali iconografie possano essere associate, contemporaneamente, a questo *signum*, mantenendone il valore identificativo e, ancora, su che basi e su quali modelli venissero scelte e come fossero regolamentate.

Restando in ambito romano, un documento pontificio può in parte contribuire a trovare una risposta a tali quesiti. Il 18 gennaio del 1199 papa Innocenzo III, sul soglio pontificio da meno di un anno, concedeva una privativa al Capitolo di S. Pietro per la vendita di *signa plumbea sive stagna apostolorum Petri et Pauli imaginem praeferentes*¹⁷. Grazie a questa conferma, i canonici avrebbero continuato ad avere autorità anche sulla fabbricazione di tali placchette, la cui realizzazione avrebbe potuto essere concessa a botteghe di fiducia del Capitolo. L’assegnazione alla Basilica Vaticana, confermata anche dai successori Onorio III e Gregorio IX, rappresenta una delle testimonianze più antiche riguardo alla regolamentazione del commercio di insegne di pellegrinaggio. In generale, la volontà di disciplinare il commercio di manufatti che, oltre ad avere un valore devozionale e commerciale, erano anche *testimonium itineris consummati*, viene esplicitata in un’altra lettera che Innocenzo III nel 1207 inviò ai vescovi di Spagna e di Galizia, affinché essi si impegnassero a contrastare la produzione illecita nei territori di loro competenza di *adulterina insignia beati Jacobi*, che evidentemente danneggiavano

¹⁵ GUARNIERI 1998.

¹⁶ Per una sintesi sulle tipologie e la cronologia dei *signa Apostolorum* si veda IMPERIALE 2014, p. 700.

¹⁷ PL 214, DXXXVI, col. 491 C e D.

il mercato di *devotionalia* messo in atto dai concheiros ufficiali del santuario galiziano¹⁸. Presumibilmente, il vincolo tra Capitolo e artigiani impiegati nella produzione non doveva essere dissimile da quanto avveniva a partire dal Cinquecento nella stessa città di Roma, dove, all'interno della categoria dei *medagliari* venivano scelti gli incisori camerati al servizio del pontefice, che dovevano assolvere alla produzione di conii per le medaglie, le monete ed i sigilli pontifici, ma anche per le medagliette devozionali destinate a fedeli e pellegrini¹⁹. In questo modo, il valore di *signum* delle *quadrangulae* doveva essere garantito dall'ufficialità dell'emissione e dalla convenzionalità dell'apparato iconografico, simile a quello delle bolle e dei sigilli pontifici, tanto da farne supporre, in alcuni casi, una derivazione diretta.

Anche a Roma, però, accanto alla produzione ufficiale di insegne si andò consolidando con il tempo un commercio non autorizzato dal Capitolo, messo in atto sia da privati *venditores* sia, probabilmente, da autorità laiche²⁰. Un commercio che in generale possiamo in realtà immaginare fiorente e antico tanto quanto la tradizione di pellegrinaggio ai *loca santa*, che in molti casi risale già alla tarda antichità; un commercio che muta nel tempo solo per la natura e la tipologia dei *devotionalia*, di volta in volta corrispondenti al gusto e alle esigenze dell'epoca. Produzioni ufficiali e non rimangono comunque vicine ad iconografie tradizionali, di lunga o lunghissima durata, in quanto codificate e di immediata riconoscibilità da parte dei viaggiatori.

I manufatti di natura devozionale infatti, per loro vocazione, sono in questo senso conservativi e spesso vettori di immagini direttamente derivate dalle arti maggiori, siano essi riferimenti a reliquie, come il volto Santo di Lucca, riproduzione del crocefisso venerato nella cattedrale di S. Martino

¹⁸ PL 215, LXXVIII, col. 1176B e C.

¹⁹ IMPERIALE 2014, p. 698.

²⁰ Si deve a Marco Leo Imperiale (IMPERIALE 2014, p. 698) la valorizzazione di un diploma senatorio conservato nell'archivio della Basilica Vaticana, in cui *Anibaldus* della famiglia Annibaldi e *Neapoleo* della famiglia Orsini, senatori in carica, il giorno 25 maggio 1244, in una missiva indirizzata ai canonici della Basilica di San Pietro, richiamano la privativa concessa dal Capitolo sulla produzione e vendita dei *signa apostolorum Petri et Pauli* e la pena che grava su quanti la contraddicono. Dal momento che la fabbricazione delle *quadrangulae* (*fundere vel formare*) può essere espletata *preter assensum* dei Canonici, dichiarano *dissipatum* il privilegio in materia del nobile Oddone Boboni e denunciano quanti vogliano *signa facere vel vendere* contro la *voluntatem* del Capitolo.



Fig. 5 - Cothen (Utrecht). Collezione H. J. E. van Beuningen. Insegna di Santa Maria rotonda (Pantheon).

a Lucca, che si vuole scolpito in cedro del Libano da Nicodemo e miracolosamente approdato sulle spiagge della Toscana, a rappresentazioni di luoghi o edifici di culto come il Santo Sepolcro, attestato già nel VI-VII secolo sulle ampolle plumbee palestinesi²¹, o di combinazioni tra immagini venerate e santuari come il più tardo esempio delle insegne di Santa Maria Rotonda (fig. 5), che mostrano una rappresentazione ben riconoscibile dell'architettura del Pantheon con la grande cupola semisferica e il caratteristico *oculus* circolare e, al suo interno, l'immagine della Madre di Dio con Bambino, probabile riferimento all'icona realizzata per la

dedicazione della chiesa nel 609 e che prima della realizzazione dell'altare barocco era esposta per intero²².

Il pellegrinaggio romeo è, in tal senso, la testimonianza probabilmente più eclatante, per antichità del culto e continuità di vita delle immagini. Roma fu infatti meta di pellegrinaggio già in epoca precoce: la testimonianza dei martiri e tra loro, in primo luogo, dei principi degli Apostoli, ne ha determinato la primigenia forza attrattiva già nel IV secolo²³, enfatizzata inizialmente dalla politica edilizia costantiniana come dagli interventi damasiani²⁴. Prudenzio agli inizi del V secolo descrive una folla di pellegrini, diretta verso S. Pietro dai tetti d'oro, che si accalca su ponte Elio²⁵. La caduta di Gerusa-

²¹ LAMBERT, PEDEMONTE DEMEGLIO 1994.

²² D'ONOFRIO 2000, schede 115 e 116, pp. 347-348.

²³ ZOCCA 2007.

²⁴ Per una sintesi sull'evoluzione del pellegrinaggio *ad limina apostolorum* tra tarda antichità e alto medioevo e le sue ricadute sulla topografia urbana e cimiteriale si veda SPERA 1998.

²⁵ PRUDENTIUS, *Peristephanon*, XII, 65-66 in CC, XXVI, pp. 379-381

lemme in mano agli Arabi alla metà del VII secolo rende Roma l'unica città santa raggiungibile. Il pellegrinaggio ad *limina apostolorum* prosegue per tutto l'alto medioevo, accrescendosi in età carolingia e tornando in auge dopo i blocchi saraceni fino a tutto l'XI e XII secolo, pur alternato con le fortune del nuovo cammino di Compostela e con la ripresa del viaggio a Gerusalemme. È interessante notare come ancora nel XIII secolo Innocenzo III regolamenti a Roma solo la riproduzione dei *signa apostolorum*, tralasciando qualsiasi riferimento ad altre insegne comunque esistenti e circolanti come quella della Veronica, il cui culto lo stesso papa aveva fortemente sostenuto con l'istituzione nel 1208 di una processione annuale, che nella prima domenica dell'Epifania, da S. Pietro giungeva fino a Santo Spirito in Sassia con la *effigies Christi* chiusa in una preziosa capsula²⁶. Con l'istituzione dell'Anno Santo nel 1300 e la codificazione della versione definitiva della leggenda del Sacro Velo, conservato a S. Pietro anteriormente al XII secolo e mostrato alle folle in occasione dei Giubilei, il Volto Santo guadagna un ruolo primario negli interessi devozionali dei pellegrini romei²⁷, senza però mai scalfare il legame intimo tra la città e i due apostoli, anzi in alcuni casi creando interessanti commistioni²⁸. Un legame che passa anche attraverso la lunga durata di un'iconografia dei due apostoli codificata già in età tetrarchica e delineata sul tipo del ritratto filosofico²⁹. Pietro e Paolo, capofila del collegio apostolico, rappresentano gli estremi del dibattito sulle due entità della Chiesa primitiva, *ecclesia ex gentibus*, *ecclesia ex circumcissione*. Le descrizioni delle caratteristiche fisiche dell'apostolo delle genti tratte dalle fonti più o meno canoniche, le immagini devozionali dei due apostoli circolanti e citate da Eusebio di Cesarea, si fissano in una rappresentazione ideale ma evocativa delle diverse caratteristiche psicologiche, dell'atteggiamento dottrinale e del pensiero teologico: tratti marcati e decisi, folta e candida capigliatura, barba corta e mossata per S. Pietro, in un preciso contrappunto rispetto a Paolo, dal

²⁶ IMPERIALE 2014, p. 699.

²⁷ WOLF 2000.

²⁸ Si vedano ad esempio le combinazioni tra Volto Santo ed effigie dei due apostoli in D'ONOFRIO 2000, scheda 104, p. 342 e scheda 112, p. 346.

²⁹ BISCONTI 1985; BISCONTI 2000a.



Fig. 6 - Città del Vaticano. Musei Vaticani. Museo Pio Cristiano. Lastra sepolcrale di Asellus.

volto esangue, la calvizie incipiente e la barba appuntita³⁰. Dopo una prima gestazione in ambito funerario³¹ (fig. 6), è nei catini absidali che si predilige questa iconografia, rappresentativa della realtà del collegio dei presbiteri in quell'area dell'edificio³². Il dialogo e la corrispondenza tra arti maggiori e arti minori è una costante che ritroviamo ad esempio nelle scene della *traditio legis* e della *traditio clavium*³³ (fig. 7) e in forma ancora più sintetica nelle raffigurazioni dei due apostoli ai lati della croce, dei due busti ritratto, o, ancora, nel fortunatissimo tema della *concordia Apostolorum*³⁴ (fig. 8), che vede i due santi affrontati in un faccia a faccia o in un abbraccio, nella produzione di vetri dorati, medaglie devozionali e in ambito funerario. Riferimenti all'iconografia delle origini si ritrovano ancora nelle icone apostoliche (fig. 9), intese come effigi oggetto di culto, la cui nascita si può collocare in età bizantina, con puntualizzazioni nel corso del Medioevo, e che possono considerarsi la fonte primaria di derivazione dell'iconografia delle *quadrangulae* medievali qui analizzate. Anche queste icone mostrano notevoli dipendenze dall'iconografia delle origini, tanto nel gesto tipico dell'*acclamatio* per la figura di Paolo, quanto per gli attributi dei due apostoli. Dipendenza dalla cultura figurativa tardo antica che trova forse il suo esempio più eclatante nella

³⁰ Per una sintesi sull'evoluzione dell'iconografia rispettivamente di Pietro e Paolo si veda da ultimo REFICE 2000; BISCONTI 2009 e relativa bibliografia.

³¹ BISCONTI 2000b; BISCONTI 2009.

³² BISCONTI 2000a.

³³ BISCONTI 1995; BISCONTI 2000-2001; BISCONTI 2003.

³⁴ HUSKINSON 1982.



Fig. 7 - Roma. Mausoleo di Santa Costanza. Scena di *traditio legis*.



Fig. 8 - Castellammare di Stabia. Museo Diocesano. Tavoletta eburnea con abbraccio tra Pietro e Paolo.



Fig. 9 - Città del Vaticano. Museo Cristiano della Biblioteca Apostolica Vaticana. Dittico con i ritratti di Pietro e Paolo.



Fig. 10 - Città del Vaticano. Basilica di San Pietro. Statua bronzea di San Pietro.

statua bronzea del S. Pietro clavigero della basilica Vaticana (fig. 10), oggetto per lungo tempo di un acceso dibattito e di vertiginose escursioni cronologiche su base stilistica, placate solo grazie all'ausilio della chimica, che ha definitivamente datato il manufatto a cavallo tra il Duecento e il Trecento, favorendo la proposta di un'attribuzione alla scuola di Arnolfo di Cambio³⁵.

³⁵ Per una sintesi degli studi che hanno definitivamente chiarito cronologia e attribuzione dell'opera si rimanda ai contributi di ANGELUCCI 1990; REFICE 1990; ROMANINI 1990.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSSON 1989 = L. ANDERSSON *Pilgrismärken och vallfart, Medeltida pilgrimskultur I Skandinavien, Lund Studies*, in *Medieval Archaeology* 7, 1989.
- ANGELUCCI 1990 = S. ANGELUCCI, *Primi risultati di indagini tecnico-scientifiche sul San Pietro di bronzo della basilica vaticana*, in *Arte Medievale* 4, 1990, pp. 51-56.
- BISCONTI 1985 = F. BISCONTI, *L'ipogeo degli Aureli in viale Manzoni: un esempio di sincretismo privata*, in *Augustinianum* 25, 1985, pp. 889-903.
- BISCONTI 1995 = F. BISCONTI, *L'abbraccio tra Pietro e Paolo in un affresco inedito del cimitero romano dell'ex vigna Chiaraviglio*, in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 42, 1995, pp. 71-93.
- BISCONTI 2000-2001 = F. BISCONTI, *Nuovi affreschi dal cimitero dell'ex vigna Chiaraviglio*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 73, 2000-2001, pp. 3-42.
- BISCONTI 2000a = F. BISCONTI, *Absidi paleocristiane di Roma: antichi sistemi iconografici e nuove idee figurative*, in F. GUIDOBALDI, A. PARIBENI (edd.), *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Venezia, 20-23 gennaio 1999)*, Ravenna 2000, pp. 451-462.
- BISCONTI 2000b = F. BISCONTI, *Pietro e Paolo: l'invenzione delle immagini, la rievocazione delle storie, la genesi delle teofanie*, in A. DONATI (ed.), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Milano 2000.
- BISCONTI 2003 = F. BISCONTI, *Variazioni sul tema della Traditio Legis. Vecchie e nuove acquisizioni*, in *Vetera Christianorum* 40, 2003, pp. 251-270.
- BISCONTI 2009 = F. BISCONTI, *La sapienza, la concordia, il martirio. La figura di Paolo nell'immaginario iconografico della tarda antichità*, in U. UTRO (ed.), *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, Todi 2009, pp. 163-176.
- BRUNA 1996 = D. BRUNA, *Enseignes de pèlerinages et enseignes profanes. Musée national du Moyen Age, Thermes de Cluny*, Paris 1996.
- BRUNA 2000 = D. BRUNA, *Enseignes de pèlerinage et identité du pèlerin*, in *Les Cahiers de Saint Michel de Cuixà* 31, 2000, pp. 59-63.
- BRUNA 2006 = D. BRUNA, *Enseignes de plomb et autres menus chosettes du Moyen Âge*, Paris 2006.
- BULGARELLI 1998 = F. BULGARELLI, *Insegne di Pellegrino da San Pietro in Carpinano-Quiliano (SV)*, in *Archeologia Medievale* 25, 1998, pp. 271-279.

- CANNATA 1984a = P. CANNATA, *Divisa e insegne del Romeo*, in M. FAGIOLO, M. L. MADONNA (edd.), *Roma 1300-1875*, Roma 1984, scheda II.2.3-6, pp. 46-49.
- CANNATA 1984b = P. CANNATA, *Quattro insegne di pellegrinaggio ritrovate nel Tevere*, in M. FAGIOLO, M. L. MADONNA (edd.), *Roma 1300-1875*, Roma 1984, pp. 52-53.
- CARDINI 1993 = F. CARDINI, *Le vie dei pellegrini*, in G. MORELLO (ed.), *Tesori Vaticani*, Milano 1993, pp. 183-186.
- CORONEO 1989 = R. CORONEO, *Insegna di pellegrinaggio romeo*, in P. B. SERRA, R. CORONEO, R. SERRA (edd.), *San Giuliano in Selagius*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano*, Cagliari 1989, pp. 227-259.
- D'ONOFRIO 2000 = M. D'ONOFRIO (ed.), *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Roma 2000.
- FILIPPI, SPERA 2009 = G. FILIPPI, L. SPERA, *Il monastero altomedievale di San Paolo. Recenti indagini archeologiche nell'orto dell'Abbazia*, in U. UTRO (ed.), *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, Todi 2009, pp. 141-142.
- GUARNIERI 1998 = C. GUARNIERI, *Due insegne di pellegrinaggio provenienti da scavi urbani a Ferrara ed Argenta (FE)*, in *Archeologia Medievale* 25, 1998, pp. 263-270.
- HUSKINSON 1982 = J. M. HUSKINSON, *Concordia apostolorum. Christian Propaganda at Rome in the Fourth and Fifth Centuries*, Oxford 1982.
- IMPERIALE 2014 = M. IMPERIALE, "Signa Apostolorum Petri et Pauli". Note sulla produzione delle "quadrangulae" di pellegrinaggio a Roma, in F. REDÌ, A. FORGIONE (edd.), *Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (L'Aquila, 12-25 settembre 2012)*, Firenze 2014, pp. 698-703.
- LABATE 2009 = D. LABATE, *Archeologia del pellegrinaggio: il rinvenimento di due tombe di pellegrini nell'Ospitale medievale di Spilamberto (MO) ed altre testimonianze di signa peregrinationis dal Modenese*, in *Compostella. Rivista del Centro Italiano di Studi Compostellani* 31, 2009, pp. 40-45.
- LAGANARA, LAVIANO 2011 = C. LAGANARA, R. LAVIANO, *La quadrangola*, in C. LAGANARA (ed.), *Siponto: archeologia di una città abbandonata nel Medioevo*, Foggia 2011, pp. 194-197.
- LAMBERT, PEDEMONTE DEMEGLIO 1994 = C. LAMBERT, P. PEDEMONTE DEMEGLIO, *Ampolle devozionali ed itinerari di pellegrinaggio tra IV e VII secolo*, Turnhout 1994.
- LENA, MURALDO 2001 = A. LENA, G. MURALDO, *Un'insegna pellegrinale a Perti-Finale Ligure (Savona)*, in *Archeologia Medievale* 28, 2001, pp. 497-503.

- REFICE 1990 = P. REFICE, *Le chiavi del regno: analisi documentarie ed iconografiche sul San Pietro bronzeo vaticano*, in *Arte Medievale* 4, 1990, pp. 59-71.
- REFICE 2000 = P. REFICE, *L'iconografia di San Pietro*, in M. D'ONOFRIO (ed.), *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Roma 2000, pp. 205-210.
- RODOLFO 2000 = A. RODOLFO, *Signa super vestes*, in M. D'ONOFRIO (ed.), *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Roma 2000, pp. 151-156.
- ROMANINI 1990 = A. M. ROMANINI, *Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano*, in *Arte Medievale* 4, 1990, pp. 1-49.
- SPENCER 2010 = B. SPENCER, *Pilgrim Souvenirs and Secular Badges*, London 2010.
- SPERA 1998 = L. SPERA, *Ad limina apostolorum. Santuari e pellegrini a Roma tra la tarda antichità e l'alto medioevo*, in C. CERRETI (ed.), *La geografia della città di Roma e lo spazio del sacro*, Roma 1998, pp. 1-104.
- SPERA 2011a = L. SPERA, *Dalla tomba alla 'città' di Paolo: profilo topografico della Johannipolis*, in O. BUCARELLI, M. M. MORALES (edd.), *Paulo Apostolo Martyri. L'apostolo San Paolo nella storia, nell'arte e nell'archeologia*, Roma 2011, pp. 119-161.
- SPERA 2011b = L. SPERA, *Osservazioni sulle porticus dei santuari martiriali a Roma. Aspetti architettonico-urbanistici e questioni cronologiche*, in O. BRANDT, PH. PERGOLA (edd.), *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, Città del Vaticano 2011, pp. 1299-1300.
- UTRO 2009 = U. UTRO (ed.), *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie*, Todi 2009.
- WOLF 2000 = G. WOLF, *"Pinta della nostra effige". La Veronica come richiamo dei romei*, in M. D'ONOFRIO (ed.), *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Roma 2000, pp. 211-218.
- ZECCHINO 2000 = O. ZECCHINO, *Consuetudini e normative giuridiche*, in M. D'ONOFRIO (ed.), *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Roma 2000, pp. 113-120.
- ZOCCA 2007 = E. ZOCCA, *Pietro e Paolo "Nova Sidera". Costruzione della memoria e fondazione apostolica a Roma fra I e IV secolo*, in *Città pagana – città cristiana. Tradizioni di Fondazione. Atti del Convegno (Roma, 2-3 luglio 2007)* (= *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 75/1, 2009), Roma 2007, pp. 227-249.

LE ARTI SUNTUARIE E LA PITTURA NELLA SICILIA BIZANTINA

GIANCARLO GERMANÀ

Le fonti riguardanti le forme di arte sontuaria in Sicilia durante le età bizantina ci danno informazioni abbastanza essenziali e con un valore tutt'altro che positivo. Nell'agiografia di S. Agata l'innografo Metodio parla di lusso di gioielli e S. Filippo di Agira accusava i suoi concittadini i quali "*facultates suas in sepulchris condebant*". Nella *Epistola* VIII, 3 S. Gregorio include nell'asse ereditario una fibula d'oro. Fra le confische ordinate dall'imperatore Costante II è ricordata soprattutto quella delle oreficerie delle chiese (Paolo Diacono, V, 11). Fra le notizie della prima incursione musulmana le fonti arabe ricordano idoli e simulacri d'oro e d'argento coronati di gemme nonché metalli, dove "simulacri e idoli" possono essere interpretati come "figurazioni", verosimilmente placche o oggetti a figurazioni sbalzate o sbalzate o graffite.

Nello stesso periodo di Costante II il patrimonio della chiesa di Ravenna in Sicilia era amministrato dal diacono Benedetto, il quale fu sostituito dall'arcivescovo Mauro. Volendo conservare la ricca amministrazione indusse il ministro giunto per sostituirlo a fare ritorno a Ravenna corrompendolo con vasi d'oro e d'argento e paramenti preziosi. Successivamente inviò all'arcivescovo ravennate una nave (*dromedario*) carica di doni preziosi come vasi d'oricalco e d'argento, pelli di porpora e preziosi paramenti¹.

¹ PACE 1949, pp. 433-434.

Ancora al tempo di Giovanni Crisostomo² era motivo di scandalo utilizzare delle suppellettili preziose per attività quotidiane, in quanto erano preferibili oggetti in legno o terracotta. Su questo problema ritorna il vescovo Nilo di Ancyra e, ancora nel VII secolo d.C., viene trattato nella *Vita di Teodoro di Sicea*³. La questione presenta delle contraddizioni interne forti e, in quest'ultima fonte, leggiamo che un arcidiacono a Costantinopoli veniva invitato ad acquistare vasi d'argento per il servizio divino, in quanto quelli del monastero di Teodoro in Galazia erano solo in marmo. Il lusso poteva essere accettato solo quando era rivolto verso Dio, il solo ad essere degno delle ricchezze, ma diventava riprovevole se usato per rendere più confortevole la vita quotidiana dei ricchi. Non ci deve sfuggire, quindi, il tentativo di avvicinare materiali più modesti, soprattutto la ceramica, alle forme ed allo stile del vasellame prezioso⁴. Allo stesso modo abbiamo osservato come ai gioielli in argento ed oro potevano affiancarsi quelli in bronzo, che ne imitavano le forme rimanendo accessibili ad una clientela meno abbiente.

Tra il VII ed il IX secolo furono attive a Siracusa officine artigiane di orafi e argentieri che si aggiungevano a quelle di bronzisti e ceramisti. Nella narrazione della vittoria di Costantino V sugli Unni, avvenuta nel 763, il patriarca Niceforo di Costantinopoli ricorda "due *luterres* (coppe) d'oro, fabbricate in Sicilia, del peso di ottocento lire (gr. 965 ca.) ciascuno"⁵. Il monaco Teodosio parla di cinquemila libbre (kg. 1600 ca.) di oggetti preziosi trovati dagli Arabi nella cattedrale di Siracusa⁶.

La zecca di Siracusa fu attiva dal 641 circa all'878 emettendo solidi dello stesso peso di quelli battuti a Costantinopoli⁷. A Siracusa, inoltre, operava un funzionario addetto al controllo del titolo dell'oro (*embollator ton chryseion*). Vasetti con tracce di pece, di un tipo utilizzato dai gioiellieri, sono stati rinvenuti nelle acque del porto di Siracusa⁸. I rinvenimenti archeologici confermerebbero le considerazioni sulle donne siciliane fatte dall'anonimo panegi-

²JO. CHRIS., *Ad Coloss.*, 7, 4.

³*Vita di Teodoro di Sicea*, 42.

⁴BARATTE 2000, pp. 174-178.

⁵PACE 1949, pp. 434-435.

⁶AMARI 1854, pp. 545 e 547.

⁷SPAHR 1976, pp. 3-95; GUZZETTA 1995, pp. 7-30.

⁸PACE 1949, p. 444; GUILLOU 1976, p. 86.

rista della *Passio graeca II*: “Era possibile vedere [...] bende d’oro e di gemme, collane e catenelle, e orecchini e anelli, e una ricca veste e pepli splendenti e veli tessuti in oro, delle quali le ragazze [...] si gloriano e si rallegrano”.

La documentazione archeologica

La maggior parte degli esempi di arte sontuaria bizantina in Sicilia proviene dai rinvenimenti nelle necropoli. Le ricerche condotte da Paolo Orsi fra la fine del XIX ed il XX secolo in vari siti della Sicilia già allora avevano permesso l’acquisizione di numerosi reperti. Nel territorio di Caltagirone, densamente abitato anche tra la fine dell’età antica e l’alto medioevo, furono avviate le prime indagini nelle necropoli relative a villaggi, casali e fattorie sparsi in un vasto territorio prevalentemente montuoso. In contrada Palazzi San Mauro di Sotto, all’inizio del secolo scorso, Paolo Orsi individuò i resti di un insediamento con una necropoli. Nelle sepolture, violate dagli scavi clandestini, furono rinvenute otto fibule in bronzo che possiamo considerare come primo punto di riferimento per l’analisi di questo manufatto. Si tratta del tipo munito di appendice semiellittica decorata a punta. In alcuni casi si legge il nome del proprietario in monogramma.

Altrettanto importanti furono le scoperte nella necropoli bizantina in contrada Racineci. In questo caso Paolo Orsi segnalava la scoperta di oggetti in oro, esattamente tre orecchini, in seguito trasferiti al Museo di Siracusa. Nella pubblicazione dei reperti erano descritti nel seguente modo: “Il primo, di poco momento, consta di un filo circolare con estremità agganciate, nel quale è infilato un pendaglietto conico in pasta vitrea. Molto belli e rari invece sono gli altri due che formano pariglia; al solito filo circolare è saldata, in ognuno, una sottile lamina lunata, divisa in tre segmenti concentrici da cordoncini graffiti; al margine inferiore sono saldate 15 bulle circolari a doppia valva, e la decorazione delle singole zone è ottenuta a stampo, con trafori. Campeggiano nel centro due uccelli affrontati, alquanto stilizzati, e nelle altre due zone fogliami e girali. Loro è piuttosto pallido, e l’altezza massima di ogni orecchino è di mm. 65 e 68” (fig. 1)⁹.

⁹ ORSI 1910c.



Fig. 1 - Orecchino in oro dalla necropoli di Racineci, Caltagirone (da ORSI 1910c).

Questi orecchini appartengono ad una tipologia molto diffusa nel territorio siciliano. Già Paolo Orsi osservava che il motivo dei volatili, pavoni o colombe, contrapposti che beccano da un vaso rimandavano agli esempi della pittura cristiana nelle catacombe con un evidente valore simbolico (fig. 2a). Lo stesso motivo, con valore simbolico o semplicemente decorativo, si trova nelle stoffe e negli intagli in legno ed in avorio¹⁰ (fig. 2b). Da una parte sono stati osservati gli influssi dell'arte orientale, ma altrettanto evidente è una elaborazione locale di questo motivo.

Questa stessa tipologia di orecchini è stata rinvenuta più recentemente nel corredo della tomba 26 nella necropoli Ovest di Sofiana (fig. 3a). In questo caso dalla sepoltura provengono anche una collana di pasta vitrea, nove anellini di ferro, un braccialetto di ferro e un orecchino di bronzo a filo¹¹. Un tipo analogo di orecchini appartiene ad un rinvenimento sporadico presso Contrata Mimiani nel territorio nisseno¹². È stato ipotizzato che questa tipologia provenisse da officine costantinopolitane¹³ con una datazione compresa tra il VI ed il VII secolo d.C.

Le indagini archeologiche più recenti nelle necropoli di Sofiana hanno riportato alla luce altri manufatti da tenere presente in questa trattazione. Da una sepoltura nell'area della Basilica provengono sedici vaghi di collana in pasta vitrea, di cui otto in vetro blu, uno in vetro bianco e blu impresso "a

¹⁰ PANVINI 2002, n. 25, p. 267, fig. 20.

¹¹ BONOMI 1964, pp. 197, 213-214, fig. 31.

¹² PANVINI 2002, n. 24, p. 267, fig. 19.

¹³ ORSI 1942, pp. 122-123, fig. 51; p. 160, fig. 78; p. 146, tav. XI, 4; ADAMESTEANU 1963, p. 260, fig. 26.



Fig. 2 - a. *Cesto tra pavoni affrontati*, acquerello dell'affresco nell'ipogeo II delle catacombe di Vigna Cassia (da AHLQVIST 1995, fig. 77b); b. Placchetta di osso con decorazione figurata incisa. Contrada Mimiani, Caltanissetta. VI-VII secolo (da ORSI 1910c).

occhi” e due blu scuro (fig. 4a)¹⁴. Dieci vaghi di collana in pasta vitrea di varia forma e colore, sono stati rinvenuti anche nella tomba 74 della necropoli ovest di Sofiana¹⁵. Questo tipo di manufatto trova diversi confronti in Sicilia, uno dei quali era già noto a Paolo Orsi, il quale lo aveva rinvenuto in una sepoltura in località Cotominello presso montagna S. Michele o della Scala nel territorio di Caltagirone (fig. 4b)¹⁶.

Rimanendo sempre nell'ambito di Sofiana possiamo ricordare altri rinvenimenti significativi nella necropoli occidentale. Dal corredo della tomba 20 provengono due orecchini d'oro a pendente ed un privo del pendente (fig. 5). Il cerchio ha una chiusura a gancio e anello di sospensione con filo d'oro ritorto all'estremità inferiore a cui è sospeso un pendente di forma tronco conica ed una piccola perla sferoidale di colore bianco¹⁷. Questa tipologia di

¹⁴ LAURICELLA 2002, n. 39, p. 179, fig. 12.

¹⁵ LAURICELLA 2002, n. 58, p. 201, fig. 40.

¹⁶ ORSI 1910c.

¹⁷ BONACASA CARRA 1992, pp. 63-73, fig. 15b.



a



b

Fig. 3 - a. Orecchini d'oro con figure di pavone dalla tomba 26 della necropoli ovest di Sofiana (da LAURICELLA 2002, p. 213, fig. 55); b. Coppia di orecchini d'oro con figure di volatili, rinvenimenti sporadici da Contrada Mimiani, Caltanissetta (da PANVINI 2002, p. 266, fig. 19).



a



b

Fig. 4 - a. Collana di pasta vitrea da una tomba nell'area della Basilica di Sofiana (da PANVINI 2002, p. 180, fig. 12); b. Collana di pasta vitrea da una sepoltura in località Cotominello, Caltagirone (da ORSI 1910c).

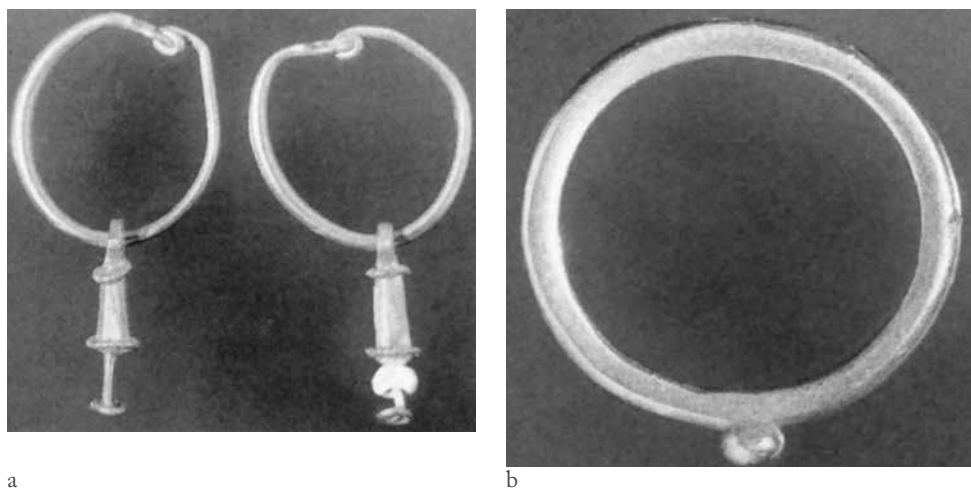


Fig. 5 - Orecchini d'oro a pendente dalla tomba 20 della necropoli ovest di Sofiana (da PANVINI 2002, p. 181, figg. 1-2).

orecchino è attestata anche fuori dalla Sicilia, in Sardegna (Tharros) ed a Luni, e doveva essere piuttosto diffusa in età tardoantica¹⁸.

Un tipo di orecchino a pendente, questa volta però in argento, fu rinvenuto casualmente nel 1892 in una sepoltura dell'età del bronzo di Thapsos nella penisola di Magnisi, vicino Siracusa. Questi esemplari presentavano una verga cilindrica ed erano decorati con globetti. Allo stesso corredo appartenevano anche un anello d'argento a fettuccia sottile e una piccola armilla a fettuccia sottile in bronzo. Per la datazione Paolo Orsi si basò sul rinvenimento di una moneta di Tiberio II, datando il sepolcro alla fine del VI secolo d.C.¹⁹

Rimanendo sempre nel territorio siracusano occorre ricordare anche il tesoro rinvenuto nel territorio della moderna Canicattini Bagni²⁰. Per inquadrarlo meglio occorre ricordare che il suo rinvenimento si colloca nell'ambito delle indagini archeologiche condotte a più riprese tra il 1895 ed il 1904 da Paolo Orsi e Joseph Führer, durante le quali furono riportati alla luce i

¹⁸ BARNETT, MENDELSON 1987, pp. 207-208, tav. 119, 23/6, 23/7; CIAMPOLTRINI 1989, pp. 737-740.

¹⁹ ORSI 1910b.

²⁰ FALLICO 1975, pp. 311-330; CUGNO 2010, pp. 79-92.

resti di necropoli ed insediamenti rurali distribuiti in un arco cronologico compreso tra il IV ed il IX secolo d.C.²¹ Durante queste ricerche furono acquisiti importanti esempi di arte sontuaria bizantina, come un anello d'oro con figura graffita, acquisito per il Regio Museo di Siracusa da Paolo Orsi nel 1904. Sulla verga, originariamente di forma ottagonale, sono incisi i nomi in greco di Gabriele e Michele, mentre sul castone è rappresentata una figura in tunica, rappresentata di profilo con una mano sollevata nel gesto della benedizione e con la testa di prospetto fiancheggiata da due stelle. Questo anello appartiene ad una tipologia abbastanza diffusa nel territorio siracusano, caratterizzata dalla presenza di lettere incise sulla fettuccia e rientra nella tipologia 4, variante B (anelli a fascia poligonale con castone applicato) della classificazione Baldini Lippolis, con una datazione compresa tra il VI ed il VII secolo d.C.²².

Nel 1904 fu acquisito un secondo anello in bronzo con iscrizione dedicatoria a Michele, verga cilindrica decorata da rami di edera e un castone circolare piatto, su cui appare inciso un uccello inciso all'interno di una cornice puntinata. In questo caso si tratta della tipologia 3, variante A (anelli a fascia bombata con castone ribattuto) della classificazione Baldini Lippolis, derivante da modelli di età romana ma ampiamente attestata anche in età bizantina²³.

Queste particolari invocazioni agli angeli, secondo Pugliese Carratelli, erano da ricondurre alla setta gnostica di origine orientale degli Angeliani²⁴. Di essa abbiamo notizia in una lettera dell'agosto 593 inviata da Gregorio Magno al vescovo di Tindari Eutichio²⁵, in cui si afferma che prosperava nelle campagne della Sicilia grazie alla protezione dei latifondisti²⁶. Sebbene sia suggestivo ricondurre il rinvenimento di un anello nel territorio di

²¹ ORSI 1895, pp. 238-239; ORSI 1905, pp. 425-427; FÜHRER, SCHULTZE 1907, pp. 97-132 e 155-172.

²² BALDINI LIPPOLIS 1999, pp. 196-198.

²³ BALDINI LIPPOLIS 1999, pp. 194-196.

²⁴ La setta degli Angeliani viene menzionata anche da Epifanio di Salamina (*Panar.* 60), il quale la riteneva estinta già alla fine del IV secolo d.C., e da Agostino (*De Haeres.* 39).

²⁵ GREG. M. *Ep.*, III, 59.

²⁶ PUGLIESE CARRATELLI 1953, n. 2, p. 188.



Fig. 6 - Anello a fettuccia con iscrizione e figura incisa sul castone (da ORSI 1910c).

Canicattini alla presenza, in contrada Aguglia, di una comunità angeliana²⁷, occorre ricordare quanto già osservato da Manganaro riguardo un loro valore genericamente propiziatorio. Invocazioni agli angeli sono attestate anche in oggetti con profilattici ebraici e cristiani di varie provenienze e datati dalla tarda età imperiale²⁸.

Paolo Orsi ricorda un altro anello con il nome *Antemio*, che lui interpretava come il proprietario del manufatto. Le invocazioni erano abbastanza comuni sugli anelli d'argento. Su dodici esemplari acquisiti per il Museo di Siracusa, Orsi ricorda nove con iscrizioni invocatorie nel castone. In un caso troviamo incisa sul castone il busto del Salvatore nimbato, mentre in un altro è inciso il monogramma.

Dalla necropoli di contrada Santolio, nel territorio di Canicattini, proviene anche un orecchino in bronzo con l'arco inferiore ispessito al centro, quattro anelli pendenti alternati a triangoli di globetti e chiusura entro un doppio elemento sferico (fig. 7c). Questo tipo di orecchino appartiene alla tipologia 4, variante C della classificazione Baldini Lippolis ed è ampiamente attestato tra il IV e l'VIII secolo d.C. in vari materiali (oro, argento, bronzo) e con l'inserimento di materiali preziosi (pietre, paste vitree)²⁹. Dai confronti con altri rinvenimenti analoghi sembra verosimile per questo orecchino una

²⁷ PELAGATTI, CURCIO 1970, pp. 435-523.

²⁸ MANGANARO 1963, pp. 57-74; SCIACCA 1982-1983, pp. 87-104; GRECO 1999, pp. 73-76.

²⁹ BALDINI LIPPOLIS 1999, pp. 71-77.

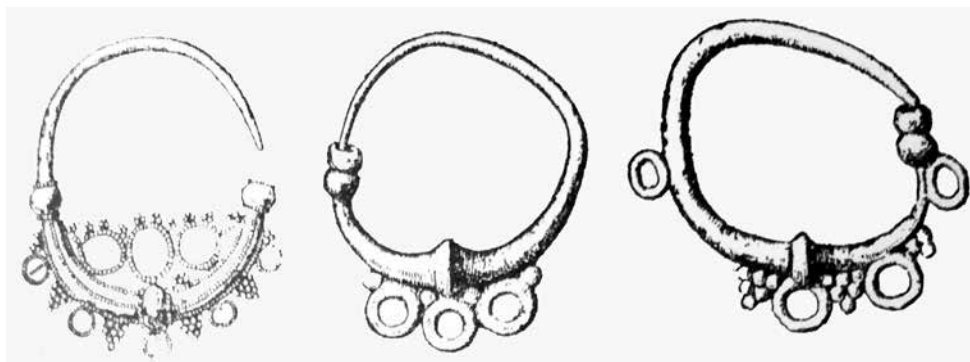


Fig. 7 - a. Orecchino in oro proveniente da Taormina, disperso; b. Orecchino in bronzo proveniente da contrada Tremilia, Siracusa; c. Orecchino in bronzo proveniente da contrada Santolio presso Palazzolo Acreide, Siracusa (da ORSI 1910c).

datazione compresa tra il VI ed il VII secolo d.C. Dagli esempi ricordati da Paolo Orsi al Museo di Siracusa possiamo osservare come gli esemplari in bronzo, rinvenuti nel territorio siracusano, costituiscano delle versioni più semplici e meno costose dell'orecchino proveniente da Taormina.

Ricordiamo che proprio da contrada Santolio Paolo Orsi segnala la provenienza di un incensiere di forma emisferica in lamina di bronzo con base tronco-conica decorata da un motivo dentato. Tre occhielli lungo il margine superiore permettevano l'aggancio con tre catenelle di sospensione formate da sei verghette snodate che si congiungono in alto ad un raccordo a forma di stella terminante con un gancio. Il recipiente è decorato, nella parte inferiore, da un racemo ondulato e reca in prossimità dell'orlo un'iscrizione greca che ricorda S. Zaccaria³⁰. Per le dimensioni ridotte di questo tipo di manufatto, che datava tra il VI e l'VIII secolo d.C., Paolo Orsi riteneva che dovesse servire "per l'uso domestico od ecclesiastico, tenendoli fissi, davanti alle sacre immagini, o per incensare la casa", senza però escludere la possibilità che venissero collocati sopra i sepolcri data la loro frequente provenienza da necropoli.

³⁰ Zaccaria sta incensando quando viene data la notizia della nascita di S. Giovanni (*Lc.* 1, 9).

Nel 1938 Giuseppe Agnello segnalava il rinvenimento di un tesoro formato da nove argenterie di età paleocristiana avvenuto nel territorio di Canicattini Bagni³¹. Di questa importante scoperta rimangono tre pissidi, due patene, il fondo di una grande patena e tre cucchiai cigniformi (fig. 8a-c). Le pissidi presentano una forma bassa a semisfera e un piede tronco-conico: due hanno la vasca decorata a baccellature, la terza ha solo tre solchi circolari sopra il labbro. Sul fondo della patena in migliore stato di conservazione è impressa una croce patente in un clipeo dal quale si irradiano scanalature. Ricordiamo che la croce clipeata si trova anche in alcuni affreschi nelle catacombe di Vigna Cassia a Siracusa, in scene figurate vicino a soggetti biblici (Giona, Buon Pastore), il cui valore simbolico è riconducibile alla salvezza dell'anima.

Una croce latina si trova impressa sull'altra patena, mentre la terza è caratterizzata dalla presenza di baccellature all'esterno con una fascia continua di motivi vegetali stilizzati. Quest'ultimo pezzo doveva essere utilizzato come coperchio per la patena di dimensioni maggiori, la quale è decorata lungo l'orlo da un'analogia fascia di motivi vegetali.

Secondo Agnello le argenterie di Canicattini sono state prodotte nella stessa officina in base ai marchi impressi su ogni manufatto (le lettere A ed E), ma anche per la loro omogeneità tecnica e stilistica. La presenza del simbolo della croce impresso sul fondo, inoltre, richiama altri esempi presenti nei tesori tardoromani e bizantini rinvenuti in vari siti del Mediterraneo orientale³², in particolare a Cipro³³.

Le analogie con un esemplare presente nel tesoro rinvenuto a Canoscio³⁴, presso Città di Castello (Perugia) ha indotto il primo editore ad ipotizzare per le argenterie di Canicattini una datazione intorno alla seconda metà del VI secolo d.C. La presenza del cucchiaino cigniforme, secondo Agnello, confermava questa datazione in quanto il suo uso originario era da mettere in relazione con la pratica liturgica dell'*Immixtio* (l'uso di bagnare il pane del

³¹ AGNELLO 1948, pp. 3-4.

³² DALTON 1901, pp. 86-87; BARATTE *et alii* 2002.

³³ DALTON 1906, pp. 1-24.

³⁴ GIOVAGNOLI 1940, pp. 5-27; VOLBACH 1965, pp. 303-316; VON HESSEN 1994, pp. 212-213.



a



b



c

Fig. 8 - Il Tesoro di Canicattini Bagni: a. Patena argentea e pisside argentea; b. Fondo di patena argentea e pisside argentea; c. Cucchiiai cigniformi d'argento.

vino consacrato) tipica delle prime comunità cristiane in Africa e nelle provincie orientali dell'Impero³⁵.

Il tesoro di Canicattini, come altri analoghi rinvenuti in vari siti della Sicilia, si può ricollegare inserire tra le forme di occultamento di emergenza di manufatti di uso religioso che dovevano fare parte di corredi usati nelle chiese o nei complessi monastici e nascosti nelle loro vicinanze ancora poco usurati³⁶. Ad un uso domestico, invece, penserebbe Wilson, il quale attribuisce la proprietà delle argenterie di Canicattini ad un ricco proprietario cristiano. Il suo occultamento, in questo caso, sarebbe da ricondursi alle incursioni vandaliche³⁷. Lo stesso si può affermare per i cucchiai cigniformi, in quanto, tra il IV ed il VI secolo d.C., gli oggetti usati di uso religioso ancora non si distinguevano da quelli di uso domestico. Nel suo studio, Enege mann anzi respinge questo legame sistematico in quanto manufatti di uso quotidiano (bacili, scodelle, cucchiai) recanti immagini o simboli cristiani potevano provenire sia da ripostigli che da corredi funerari³⁸.

Nel caso del tesoro di Canicattini Agnello proponeva l'appartenenza al patrimonio di una chiesa o comunità cenobitica in base al contesto del rinvenimento. Egli osservava che "un'accurata indagine, svota nel territorio circostante al luogo di ritrovamento, mi ha rivelato non poche grotte trogloditiche e gruppi di tombe sicule, alcune delle quali trasformate in età bizantina"³⁹.

Per datare il tesoro di Canicattini Salomonson ha proposto un confronto con la ceramica africana, giungendo alla conclusione che alcune forme vascolari (piatti e coppe) presentano delle somiglianze con i manufatti in argento. Queste analogie vengono spiegate con una produzione seriale a costi notevolmente inferiori di forme ceramiche che potevano imitare l'arte toreutica per attirare acquirenti meno facoltosi⁴⁰. In base a questo confronto è stata proposta una datazione al V secolo d.C.⁴¹

³⁵ AGNELLO 1948, n. 23, p. 10.

³⁶ BALDASSARRI, FAVILLA 2004, pp. 161-163.

³⁷ WILSON 1990, pp. 273 e 333.

³⁸ ENEGEMANN 1972, pp. 158 e 160-161.

³⁹ AGNELLO 1948, n. 23, p. 11.

⁴⁰ SALOMONSON 1971, p. 173ss.; TORTORELLA 1987, pp. 298-299; BARATTE 2000, pp. 174-178.

⁴¹ HAYES 1980, p. 520.

Dall'entroterra siracusano proviene anche il tesoro di Pantalica, dove Paolo Orsi condusse delle indagini archeologiche che portarono alla scoperta di insediamenti e due chiese rupestri di età bizantina. Nel 1903 segnala la scoperta fortuita da parte di un contadino di "una lastra di pietra, la quale mostrò ai suoi occhi attoniti la bocca di un vaso di bronzo, dicesi in forma di calice, deposto a fior terra in una cavità della roccia e pieno di oggetti d'oro. Sul fondo erano disposte gran quantità di monete, nella parte superiore di gioielli". Dopo la scoperta il tesoro fu conteso fra gli scopritori e i proprietari del fondo e questo ne determinò la dispersione. Da quanto scrive Orsi apprendiamo che le monete erano emissioni di Costantino IV, Costante II, Eraclio e Tiberio e questo porterebbe a datare l'occultamento verso la fine del VII secolo d.C. Quanto agli "oggetti in oro", Orsi scrive che vi erano "cinque collane, numerosi anelli, una coppia di orecchini, una bulla ornamentale circolare e una armilla a maglie snodate".

Paolo Orsi fornisce, comunque, una importante descrizione dei manufatti che ebbe modo di visionare direttamente prima della loro dispersione. Lo colpì in maniera particolare un anello "massiccio e pesante", che attribuì all'epoca classica, con un'acquamarina incastonata su cui era incisa una figura femminile alata e coronata, che lui identifica con una Nemese, la quale solleva un lembo del chitone con la mano sinistra e reca sotto il braccio destro una ruota a quattro raggi (fig. 9b). Oltre a questo ricorda altri tre anelli: il primo decorato da "due serpenti o mostri anguiformi, per ogni lato, che colle quattro teste si appoggiano al grosso scudetto, sul quale il Salvatore nimbato e benedicente tra due angeli adoranti; i panneggi sono a niello di argento"; il secondo con verga ottagonale su cui è incisa un'iscrizione dedicatoria in greco che attribuisce al proprietario e reca sul castone la figura incisa del Redentore tra due santi niellati in argento; il terzo a fettuccia, perfettamente rotondo, decorato con "giragli e fogliami a traforo, conterminati ai margini da un cordone perlato". Orsi documenta anche una coppia di orecchini con verga aperta, rastremata ad un'estremità, che si innesta in un globetto, mentre nella parte inferiore ha incastonata una perla incorniciata da in giro di globuli. Completano il breve catalogo degli oggetti dispersi una "bulla ornamentale di forma circolare" con una lamina su cui è sbalzata una croce patente circondata da quattro foglie, che interpreta come "pendaglio di una collana", ed una "armilla" a maglie snodate.



Fig. 9 - Il Tesoro di Pantalica: a. Collane di perle e a treccia; b. Anello con acquamarina intagliata (da ORSI 1910a).

Oltre a questi manufatti, Paolo Orsi documenta altre cinque collane, che appartenevano all'orefice Cassone di Sortine ed andarono perdute e che descrive in base ad una fotografia ("Meno una, che è a treccia od a spagnoletto, le altre sono formate di perle, ametiste e radici di smeraldo, infilate e collegate da arpioncelli d'oro; in tre capi sono formati da dischetti a traforo con croci gigliate o da cuori pure con palmette a traforo") (fig. 9a). Dal Museo di Siracusa fu acquisito solo un "frammentino di collana del genere delle precedenti collane...di due gocce lentoidi biconvesse di ametista orientale con acqua bellissima, separate da una perla e da un prisma di sostanza minerale incerta (lapislazzuli?), il tutto montato in barrette d'oro ad occhielli".

Secondo Paolo Orsi l'occultamento del tesoro si doveva collocare verso la fine dell'VII secolo d.C., ma si lamenta di non avere potuto studiare tutte le monete del tesoro non escludendo quindi una cronologia più tarda che alla fine del IX secolo d.C., in corrispondenza della conquista araba di Siracusa⁴².

⁴² ORSI 1910a.

Per necessità di sintesi completiamo questa trattazione analizzando un anello rinvenuto a Siracusa in un tesoro formato da gioielli e monete d'oro rinvenuto casualmente nel 1872 (fig. 10a). La maggior parte dei manufatti rinvenuti venne fusa e Salinas riuscì a salvare per il Museo di Palermo solo questo anello insieme ad alcune monete. La prima comunicazione riguardante questo prezioso oggetto risale all'anno successivo al rinvenimento, quando Salinas pubblicava una sua prima riproduzione cromolitografica⁴³. Dopo alcuni anni Salinas ritornava su questa scoperta proponendo una attribuzione dell'anello all'imperatrice Eudocia Macrembolitissa, andata in sposa a Romano Diogene il 1° gennaio 1068⁴⁴. Questa datazione già allora non appariva soddisfacente, soprattutto per la presenza di emissioni di Costante II nel tesoro in buono stato di conservazione.

L'anello, di oro massiccio, è faccettato all'esterno per formare sette piani, su ognuno dei quali è incisa una scena figurata con figurine ageminate con riporto d'oro biancastro, argento e smalti metallici di vari colori. Sul castone è rappresentata una coppia nuziale in piedi, ai lati di Cristo in atto di unirli. Intorno alla scena è riportata una iscrizione greca in niello (+ OC ΩΠΛΟV ΕΥΔΟΚΙΑC ΕCΤΕΦΑΝΟCΑC ΗΜΑC).

Dalla scena sul castone appare subito chiaro che si tratta di un anello nuziale impreziosito da una serie di quadretti, in alcuni casi piuttosto complessi per il numero dei personaggi raffigurati che può arrivare a cinque. Ogni personaggio, inoltre, è differenziato nell'abito e nei dettagli della figura dall'uso di diversi rapporti del metallo nonostante le dimensioni ridotte. Nei sette quadretti sono rappresentati: l'Annunciazione, la Visitazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, il Battesimo di Gesù, la Crocifissione, le Donne al sepolcro. Si tratta di sette scene provenienti dal Nuovo Testamento, tutti riguardanti la vita di Cristo rappresentate secondo l'ordine cronologico e rituale caratteristico dell'arte bizantina.

La formula usata nell'iscrizione che si richiama allo scudo ha suggerito già a Pace un riferimento al testo dei Salmi (*ut scuto bonae voluntatis coronasti nos*, Ps. V, 13) e attribuisce l'anello ad una Eudocia, nome abbastanza comune fra le imperatrici bizantine. Per questo Pace ipotizzava che questo anello po-

⁴³ SALINAS 1873, p. 57, tav. A, 1.

⁴⁴ ROMANO, SALINAS 1878; SALINAS 1886; CECHELLI 1947, n. 4, p. 41ss.



Fig. 10 - a. Anello nuziale di Siracusa; b. Anello nuziale di Agrigento.

trebbe essere stato indossato il giorno dell'incoronazione o delle nozze dalla nobile africana Fabia, che il 6 ottobre 610 sposò Eraclio I assumendo il nome di Eudossia essendo stato rinvenuto insieme a emissioni monetali di Costante II. Già al tempo di Pace, purtroppo, si era persa la memoria del luogo di rinvenimento del tesoretto a cui apparteneva l'anello. Secondo Salinas poteva essere appartenuto ad un membro della corte di Costante II, il quale lo aveva nascosto in seguito ai tumulti scoppiati con l'uccisione dell'imperatore. A sostegno di questa ipotesi Pace ricorda la tradizione secondo cui il tesoro fu rinvenuto presso l'antico arsenale di Siracusa⁴⁵, quindi vicino all'impianto termale identificato come il Dafne dove fu assassinato Costante II.

Biagio Pace, riprendendo quanto già ipotizzato da Salinas, attribuiva l'occultamento dell'anello a qualche membro della corte, il quale si era sentito in pericolo a causa dei tumulti scoppiati dopo l'uccisione dell'imperatore. Un suo presunto rinvenimento nelle vicinanze del sito in cui le successive indagini archeologiche riportarono alla luce un impianto termale di età bizantina renderebbe questa ipotesi alquanto verosimile.

⁴⁵ Biagio Pace riporta che la provenienza del tesoro con l'anello dalle vicinanze dell'antico arsenale di Siracusa viene assicurata dal Dott. Francesco Mauceri.

Per datare l'anello nuziale di Siracusa può essere utile tenere presenti alcuni manufatti simili di varie provenienze. Al British Museum di Londra è conservato un anello d'oro, acquisito nel 1897 e datato ad un periodo compreso tra il VI ed il VII secolo d.C., che presenta un'analoga serie di scene figurate (fig. 11a)⁴⁶. In questo caso il castone è di forma ottagonale ed è decorato con quattro figure collocate su una linea nell'esergo. I personaggi sono stati indentificati con la coppia di coniugi benedetti da Cristo e la Vergine. Sopra le figure si trova una stella a sette raggi. Nella parte inferiore, sotto la linea su cui si dispongono le figure, si legge in caratteri greci la parola *omonya*. Lungo la fettuccia, come sull'anello di Siracusa, sono rappresentate sette scene: Annunciazione, Visitazione, Natività, Presentazione al Tempio, Adorazione, Crocifissione e Angelo al Sepolcro⁴⁷. Come nel caso dell'anello di Siracusa, si tratta di formule iconografiche che rimandavano alle principali festività cristiane: l'Annunciazione alla Vergine, la Pasqua, l'Epifania, il Battesimo di Cristo. Queste "immagini – segno" bastavano da sole a rievocare gli eventi evangelici commemorati da tali feste⁴⁸.

Più vicino allo schema iconografico dell'anello di Siracusa è un altro anello nuziale d'oro del British Museum (fig. 11b)⁴⁹. In questo caso sul castone, di forma circolare, sono rappresentati le figure di Cristo, in piedi al centro, con le braccia tese sopra la sposa e lo sposo in piedi su entrambi i lati. Sull'esergo e lungo la fettuccia si trovano due iscrizioni: la prima è *omonya*, la seconda (EIP)HNHN TIN EMHN ΔΙΑΘΟΜΕ YMHN. Quest'ultima, che traduciamo con "vi do la mia pace" tratto dal Vangelo di Giovanni (14:27)⁵⁰.

Lo schema degli sposi contrapposti sul castone dell'anello trova degli esempi più antichi, che possono avere influenzato i modelli successivi. Presso il British Museum si trova un altro valido confronto che ritengo opportuno tenere presente (fig. 12a)⁵¹. Si tratta di un anello d'oro con castone formato

⁴⁶ Inv. n. AF231.

⁴⁷ DALTON 1901, p. 129; DALTON 1912, p. 46; TAIT 1976, p. 437; WARD *et alii* 1981, p. 107; TAIT 1986, p. 606; VIKAN 1990, pp. 157-161; BUCKTON 1994, p. 106; BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 2, tav. VII, 4.

⁴⁸ GRABAR 2015, p. 14.

⁴⁹ Inv. n. AF 233.

⁵⁰ DALTON 1901, p. 132; DALTON 1912, p. 49; VIKAN 1990, pp. 157-161.

⁵¹ Inv. n. AF 304.



Fig. 11 - a. Londra. British Museum. Anello nuziale. VII secolo d.C.; b. Londra. British Museum. Anello nuziale. VI-VII secolo d.C.

da una lunetta quadrata con i lati inclinati ed un cerchio costruito con sette piccoli medaglioni, tra ciascuno dei quali sono inseriti due piccoli granuli. Sulla lunetta è inciso un ritratto maschile contrapposto ad uno femminile. Quest'ultimo, a sinistra, indossa un mantello ed una collana, mentre la figura maschile, a destra, una clamide fissata da una fibula stilizzata. Sopra di loro è rappresentata una croce. Lungo la fettuccia dell'anello si alternano busti maschili e femminili, i primi caratterizzati dall'uso di fibule, le seconde da orecchini e collane. A sinistra e a destra di ciascun busto si trova un motivo vegetale. In ogni figura si conservano tracce di niello⁵².

Questo stesso schema si trova su un altro anello nuziale del British Museum, proveniente da Costantinopoli e datato al V secolo d.C.⁵³. In questo caso possiamo osservare una semplificazione dello schema iconografico, rimanendo invariata la contrapposizione della coppia di sposi sotto il monogramma XP.

⁵² DALTON 1901, p. 207; DALTON 1912, p. 127; TAIT 1976, p. 436; WARD *et alii* 1981, p. 100; TAIT 1986, p. 586; VIKAN 1990, pp 148-149; BUCKTON 1994, p. 27; BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 2, tav.VII, 5; MARZINZIK 2013, p. 14.

⁵³ Inv. n. 1971, 0802.2.



Fig. 12 - a. Londra. British Museum. Anello d'oro nuziale. V secolo d.C.; b. Londra. British Museum. Anello d'oro nuziale. V secolo d.C.

Completiamo questa breve trattazione dell'arte sontuaria bizantina in Sicilia ricordando alcuni oggetti preziosi di devozione: gli *encolpia*, o croci pettorali in bronzo⁵⁴, e le lamine circolari d'oro lavorate a foglia su una forma con soggetti sacri. Quest'ultima, molto probabilmente, facevano parte dell'abbigliamento oppure potevano essere applicate all'interno di medaglioni o su piccole teche. Due lamine d'oro, conservate presso il Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" di Palermo, presentano dei soggetti su cui è necessario soffermarsi. Sulla prima è raffigurato l'episodio dell'*Incredulità di San Tommaso*, completato delle iscrizioni di riferimento al passo evangelico (Gv. 20:24-29). Sulla seconda si trova l'immagine del *Pantocratore in trono* tra due angeli. La provenienza delle due lamine di Palermo è ignota, tuttavia sono state attribuite ad una officina orientale o dell'Italia meridionale. In base ai caratteri dell'iscrizione ed allo stile delle figure sono state datate entrambe ad un periodo compreso tra il VI ed il VII secolo d.C.

Gli esempi di arte sontuaria, in particolare orecchini, collane e anelli, rinvenuti in vari siti della Sicilia si possono considerare produzioni locali ad imitazione dei gioielli bizantini. In particolare gli orecchini a corpo semilunato con ornamentazione a sbalzo ed a traforo oppure a filigrana e granulazione

⁵⁴ NIKAS 2009, pp. 169-175.

sono una tipologia piuttosto diffusa in Sicilia che riprende modelli documentati in varie province dell'impero bizantino. Gli orecchini d'oro conservati presso il Museo Archeologico Regionale "P. Orsi" di Siracusa, provenienti da varie necropoli della Sicilia centro-orientale (Taormina, Racineci, Butera, Ragusa), caratterizzati da una decorazione a globetti o con figure di volatili, si possono ricollegare ai prodotti delle officine di Costantinopoli. Lo stesso si può dire per gli anelli d'oro, in particolare quelli nuziali, decorati a niello. Il valore di questa oreficeria rende più che plausibile l'ipotesi della presenza di officine locali e greche a Siracusa, soprattutto durante il periodo in cui fu sede dell'imperatore Costante II.

La ricchezza e la varietà dell'oreficeria bizantina in Sicilia testimonia, inoltre, l'esistenza di famiglie agiate, direttamente legate all'autorità imperiale, che richiedevano manufatti lavorati con le più raffinate tecniche dell'arte orafa bizantina. A questa particolare committenza possiamo riferire le collane d'oro rinvenute nel tesoro di Campobello di Mazara⁵⁵. Una collana, conservata al Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", è formata da maglie pesanti con pendaglio costituita da una croce in lamina d'oro lavorata a sbalzo. La croce a bracci espansi reca alle estremità quattro dischi raffiguranti la *VerGINE orante* sormontata dall'iscrizione *Santa Maria* e piccoli medaglioni con le immagini di tre santi (fig. 13a). Proprio questa immagine della Madonna può confermare una possibile dipendenza da un unico modello iconografico in quanto ricorda una sua rappresentazione clipeata negli affreschi della volta dell'oratorio della regione A, nella catacomba di S. Lucia a Siracusa (fig. 13b).

Del tesoro di Campobello di Mazara fanno parte altre due collane: una formata da una treccia tubolare con fermagli includenti solidi aurei di Onorio (395-423 d.C.) e di Teodosio II (408-450 d.C.), circondati da un bordo perlinato; la seconda, del tipo "a collare", formata da verghe sottili a sostegno di zaffiri, ametiste, smeraldi e perle⁵⁶. Del tesoro facevano parte anche emissioni di Tiberio V Absimare (699-706 d.C.), Leone III Isaurico (717-741 d.C.) e Costantino V (720-775 d.C.). Il ripostiglio potrebbe essere stato nascosto con le prime incursioni arabe e, ancora meglio, dopo la grave sconfitta dell'esercito bizantino presso Campobello. Queste due collane facevano

⁵⁵ PACE 1949, pp. 435-439, fig. 173.

⁵⁶ LIMA 2000, pp. 22-25.

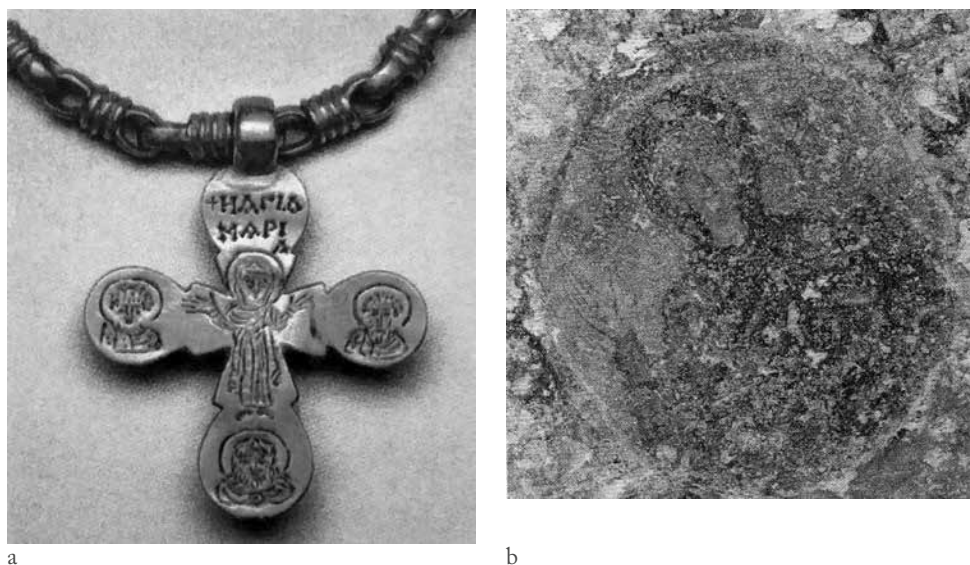


Fig. 13 - a. Palermo. Museo Archeologico Regionale. Collana con crocetta pendente proveniente dal territorio di Campobello di Mazara. Fine VI-VII secolo d.C.; b. Siracusa. Catacomba di S. Lucia. Clipeo della Vergine orante ai piedi della croce. Particolare dell'affresco della volta dell'oratorio della regione A.

parte, probabilmente, un tesoro nascosto da un anonimo proprietario in occasione della storica battaglia che, proprio in quei pressi, nell'827 d.C., diede il via alla conquista araba dell'Isola.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMESTEANU 1963 = D. ADAMESTEANU, *Nuovi documenti paleocristiani nella Sicilia centro-meridionale*, in *Bollettino d'Arte* 48, 1963, pp. 259-274.
- AGNELLO 1948 = G. AGNELLO, *Argenterie e bronzi*, Siracusa 1948.
- AHLQVIST 1995 = A. AHLQVIST, *Pitture e mosaici nei cimiteri paleocristiani di Siracusa. Corpus iconographicum*, Venezia 1995.
- AMARI 1854 = M. AMARI, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, 1, Firenze 1854.
- BALDASSARRI, FAVILLA 2004 = M. BALDASSARRI, M. C. FAVILLA, *Forme di tesaurizzazione in area italiana tra tardo antico e alto medioevo: l'evidenza archeologica*, in S. GELICHI, C. LA ROCCA (edd.), *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'Alto Medioevo (secoli V-XI)*, Roma 2004, pp. 161-163.
- BALDINI LIPPOLIS 1999 = I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra il IV ed il VII secolo*, Bari 1999.
- BARATTE 2000 = F. BARATTE, *I tesori tardoantichi*, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (edd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 aprile 2011)*, Roma 2000, pp. 174-178.
- BARATTE et alii 2002 = F. BARATTE, J. LANG, S. LA NIECE, C. METZGER, *Le trésor de Carhage: contribution à l'étude de l'orfèvrerie de l'Antiquité tardive*, Paris 2002.
- BARNETT, MENDELSON 1987 = R. D. BARNETT, C. MENDELSON (edd.), *A Catalogue of Materials in the British Museum from Phoenician and Other Tombs at Tharros*, London 1987.
- BONACASA CARRA 1992 = R. M. BONACASA CARRA, *Materiali tardoantichi dalle necropoli siciliane. Una revisione*, in *Quattro note di archeologica cristiana in Sicilia*, Palermo 1992.
- BONOMI 1964 = L. BONOMI, *Cimiteri paleocristiani di Sofiana*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 40, 1964, pp. 169-220.
- BUCKTON 1994 = D. BUCKTON, *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, London 1994.
- CECCHELLI 1947 = C. CECCHELLI, *L'anello bizantino del museo di Palermo*, in *Orientalia Christiana Periodica* 13, 1947, p. 41 e ss.
- CIAMPOLTRINI 1989 = G. CIAMPOLTRINI, *Due orecchini bizantini da Luni*, in *Archeologia Medievale* 16, 1989, pp. 737-740.

- CUGNO 2010 = S. A. CUGNO, *Osservazioni sul tesoro di Canicattini Bagni e su alcuni gioielli bizantini dell'altopiano acrense (Siracusa)*, in *Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantini e Slavi* 12, 2010, pp. 79-92.
- DALTON 1901 = O. M. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the British Museum*, London 1901.
- DALTON 1906 = O. M. DALTON, *Second Silver Treasure from Cyprus*, in *Archaeologia* 60, 1906, pp. 1-24.
- DALTON 1912 = O. M. DALTON, *Franks Bequest Catalogue of the Finger Rings, Early Christian, Byzantine, Teutonic, Mediaeval and Later, Bequeathed by Sir Augustus Wollaston Franks, KCB, in which are Included the other Rings of the Same Period in the Museum*, London 1912.
- ENEGEMANN 1972 = J. ENEGEMANN, *Anmerkungen zu spätantiken Geräten des Alltagslebens mit christlichen Bildern. Symbolen und Inschriften*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 15, 1972.
- FALLICO 1975 = A. M. FALLICO, *Sul tesoro bizantino di Pantalica*, in *Sileno* 1, 1975, pp. 311-330.
- FÜHRER, SCHULTZE 1907 = J. FÜHRER, V. SCHULTZE, *Die altchristlichen Grabstätten Siziliens*, Berlin 1907.
- GIOVAGNOLI 1940 = E. GIOVAGNOLI, *Il Tesoro eucaristico di Canoscio. La pittura umbra nelle sue origini. Due cimeli del secolo XI. Ultime scoperte a Città di Castello*, Città di Castello 1940, pp. 5-27.
- GOUILLOU 1976 = A. GOUILLOU, *Aspetti della civiltà bizantina in Italia: società e cultura*, Bari 1976.
- GRABAR 2015 = A. GRABAR, *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e medioevo*, Milano 2015.
- GRECO 1999 = R. GRECO, *Pagani e Cristiani a Siracusa tra il III e il IV sec. d.C.*, Roma 1999.
- GUZZETTA 1995 = G. GUZZETTA, *La circolazione monetaria in Sicilia dal IV al VII secolo d.C.*, in *Bollettino di Numismatica* 25, 1995, pp. 7-30.
- HAYES 1980 = J. W. HAYES, *Supplement to Late Roman Pottery*, London 1980.
- LAURICELLA 2002 = M. LAURICELLA, *I materiali*, in R. M. BONACASA CARRA (ed.), *La Sicilia centro-meridionale tra il II ed il VI secolo d.C.*, Caltanissetta 2002.
- LIMA 2000 = M. A. LIMA, *La fabbrica del gusto*, in V. von FALKENHAUSEN (ed.), *Sicilia Bizantina*, in *Kalós, suppl.* 2, 2000, pp. 22-25.
- MANGANARO 1963 = G. MANGANARO, *Nuovi documenti magici della Sicilia Orientale*, in *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 18, 1963, pp. 57-74.

- NIKAS 2009 = C. NIKAS, *Le arti sontuarie nel Sud d'Italia bizantina*, in *Graeco-latina Brunensia* 14, 2009, pp. 169-175.
- ORSI 1895 = P. ORSI, *Canicattini*, in *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1895, pp. 238-239.
- ORSI 1907 = P. ORSI, *Canicattini Bagni. Gruppi cemeteriali cristiani e bizantini*, in *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1905, pp. 425-427.
- ORSI 1910a = P. ORSI, *Byzantina Siciliae, I. Il tesoro bizantino di Pantalica*, in *Bizantinische Zeitschrift* 19, 1910.
- ORSI 1910b = P. ORSI, *Byzantina Siciliae, II. Oreficerie bizantine nel Regio Museo di Siracusa e della Sicilia*, in *Bizantinische Zeitschrift* 19, 1910.
- ORSI 1910c = P. ORSI, *Byzantina Siciliae, III. Necropoli bizantine del contado di Caltagirone*, in *Bizantinische Zeitschrift* 19, 1910.
- ORSI 1942 = P. ORSI, *Sicilia bizantina*, Tivoli 1942.
- PACE 1949 = B. PACE, *Arte e civiltà della Sicilia Antica. Barbari e Bizantini*, 4, Roma-Napoli-Città di Castello 1949.
- PANVINI 2002 = R. PANVINI, *Il territorio di Caltanissetta*, in R. M. BONACASA CARRA (ed.), *La Sicilia centro-meridionale tra il II ed il VI secolo d.C.*, Caltanissetta 2002.
- PELAGATTI, CURCIO 1970 = P. PELAGATTI, G. CURCIO, *Akraï (Siracusa). Ricerche nel territorio*, in *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1970, pp. 435-523.
- PUGLIESE CARRATELLI 1953 = G. PUGLIESE CARRATELLI, *Epigrafi magiche cristiane della Sicilia Orientale*, in *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 8, 1953.
- ROMANO, SALINAS 1878 = G. ROMANO, A. SALINAS, *Di un anello bizantino di oro con figure a rilievo*, in *ASS* 3, 1878.
- SALINAS 1873 = A. SALINAS, *Del Museo di Palermo, Relazione*, Palermo 1873.
- SALINAS 1886 = A. SALINAS, *Le collane bizantine del museo di Palermo*, Palermo 1886.
- SALOMONSON 1971 = J. W. SALOMONSON, *Roman Pottery. A Source of Information for Historians and Archaeologists*, in *Bulletin Antieke Beschaving* 46, 1971, p. 173 e ss.
- SCIACCA 1982-1983 = S. SCIACCA, *Phylakterion con iscrizione magica greco-ebraica proveniente dalla Sicilia sud-occidentale*, in *Kokalos* 28-29, 1982-1983, pp. 87-104.
- SPAHR 1976 = R. SPAHR, *Le monete siciliane dai Bizantini a Carlo I d'Angiò (582-1282)*, Graz 1976.
- TAIT 1976 = H. TAIT, *Jewellery Through 7000 Years*, London 1976.
- TAIT 1986 = H. TAIT, *Seven Thousand Years of Jewellery*, London 1986.
- TORTORELLA 1987 = S. TORTORELLA, *La ceramica africana: un riesame della problematica*, in P. LEVEQUE, J. P. MOREL (ed.), *Céramiques hellénistiques et romaines*, 2, Paris 1987, pp. 298-299.

- VIKAN 1990 = G. VIKAN, *Art and Marriage in Early Byzantium*, in *Dumbarton Oaks Papers* 44, 1990, pp. 157-161.
- VOLBACH 1965 = W. VOLBACH, *Il tesoro di Canoscio*, in *Ricerche sull'Umbra tardoantica e preromanica. Atti del II Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 24-28 maggio 1964)*, Gubbio 1965, pp. 303-316.
- VON HESSEN 1994 = O. VON HESSEN, *I tesori gi Galognano e Canoscio*, in *I Goti. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio – 8 maggio 1994)*, Milano 1994.
- WARD *et alii* 1981 = A. WARD, J. CHERRY, C. GERE, B. CARTLIDGE (edd.), *The Ring from Antiquity to the Twentieth Century*, London 1981.
- WILSON 1990 = R. J. A. WILSON, *Sicily Under the Roman Empire. The Archaeology of a Roman Province 36 BC – AD 535*, Warminster 1990.

DA MONZA A BETLEMME

Itinerari iconografici della Natività

DOMENICO BENOCI

La Basilica della Natività a Betlemme, realizzata da Costantino successivamente al concilio di Nicea, si configura come una sorta di “grandiosa lipsanoteca” atta a custodire una preziosa reliquia monumentale: la grotta della Natività. A questo ultimo riguardo, se badiamo alle rappresentazioni iconografiche dell’episodio della nascita di Cristo, contrariamente a quanto accade per le fonti scritte, solo tardivamente viene riprodotto il *topos* della grotta¹. Questo fenomeno ci ha accompagnato verso alcune attestazioni figurative dell’episodio evangelico², dalla genesi al momento bizantino.

In questa breve nota tramite la considerazione delle arti minori, confrontate con le fonti archeologiche e letterarie, si tenterà di individuare una delle prime sistemazioni monumentali della grotta della Natività. Un simile ap-

¹ La grotta è l’ambiente di mediazione tra mondo dei vivi e mondo dei morti, luogo precipuo della rivelazione divina. Diventa, nella narrativa orientale, *topos* tipico di tutte le nascite divine di quei personaggi destinati a compiere grandi azioni che rivoluzioneranno i propri tempi.

² Tra le più precoci attestazioni iconografiche di questo tema, in occidente, abbiamo la Madonna con bambino e profeta nelle catacombe di Priscilla; i sarcofagi arelatensi; quelli conservati presso il Museo Pio Cristiano e quello di *Adelphia* a Siracusa. Tutti questi vari esempi di Natività, collocabili tra il III e il IV secolo, seppur visionati, non sono stati inclusi in questo studio perchè presentano una composizione figurativa differente dai manufatti analizzati. Vd. BISCONTI, GIULIANI, MAZZEI 2013; BISCONTI, BRANDEBURG 2004; BENOÎT 1954.

proccio metodologico vuole volontariamente inserirsi all'interno di un filone ricostruttivo ben preciso, di cui questo convegno è frutto³.

Restituire gli assetti monumentali più precoci della Basilica di Betlemme risulta molto difficoltoso. Le fonti scritte non forniscono molti indizi sulla sistemazione della Basilica e ancor meno della grotta. Eusebio nella *Vita Costantinii* ricorda che la realizzazione della chiesa si deve ad Elena ma che "poco dopo l'imperatore stesso ornò la Natività del Signore con tesori regali: vari ornamenti d'oro e argento e vele ricamate, aggiungendo magnificenza a quella dispensata dalla madre"⁴.

Girolamo, quando intorno al 384, dopo aver ricevuto da Damaso il compito di tradurre in latino la Bibbia, si trasferì a Betlemme presso la grotta, è molto vago nel descriverne gli ambienti: "Ora giungendo al villaggio di Cristo e alla dimora di Maria [...] quali parole, quale voce potranno descrivere la grotta del Salvatore? E la sua mangiatoia in cui vagì bambino, è onorata meglio dal silenzio che da parole inappropriate"⁵.

Neanche Egeria, che durante il suo viaggio è così minuziosamente attenta a descrivere la prassi liturgica, approfondisce l'aspetto decorativo del complesso. Eppure una certa sistemazione monumentale, ed un prezioso apparato decorativo doveva caratterizzare l'edificio se la pellegrina ricorda: "L'ornamentazione della chiesa [...] di Betlemme in questo giorno (Epifania) è superfluo descriverla: all'infuori di oro, gemme e seta non vedi altro. Poiché, se guardi ai drappi, sono intessuti d'oro e di seta; se guardi le cortine son parimenti listate di strisce d'oro e di seta"⁶.

Se consideriamo queste generiche testimonianze, possiamo dedurre che l'apparato decorativo doveva comportare un rivestimento aureo, che si associava ai drappi e alle cortine, ma anche ai capitelli delle colonne e alle incro-

³ A questo proposito desidero ringraziare vivamente gli organizzatori, in particolare il prof. Fabrizio Bisconti e il dott. Matteo Braconi, per avermi dato l'opportunità di prender parte a questo convegno. L'occasione mi ha permesso di approfondire un argomento incontrato colateralmente durante la ricerca portata avanti nell'ambito della scrittura della Tesi di Laurea Magistrale sulla Topografia Cristiana di Betlemme, sotto la sapiente guida del prof. Danilo Mazzoleni.

⁴ EUS., *Vita Cost.* III, 41-43.

⁵ HIER., *Ep.* 46, in CSEL 54, p. 340.

⁶ AETH., *Peregr. ad Loca Sanc.*, in CSEL 39, p. 76.

stazioni marmoree che avrebbero fatto da rivestimenti parietali fino ad una certa altezza dell'elevato. Il marmo venne usato anche per l'apparato liturgico, come balaustre e altari; i mosaici invece sarebbero andati a ricoprire la parte superiore delle pareti delle navate, il catino absidale e la pavimentazione, tutto secondo una pratica in uso negli edifici di committenza imperiale. Anche la grotta doveva quindi presentare una simile decorazione ma nulla sappiamo di particolari cicli figurativi o singole immagini che altrimenti sarebbero state menzionate nelle fonti appena ricordate.

Le indagini archeologiche sono state condotte in maniera più o meno scientifica solo a partire dagli anni '30 del secolo scorso, quando prendevano avvio i primi studi sistematici⁷. Dai sopralluoghi di P. Bagatti⁸ sappiamo come la grotta, parimenti alla Basilica, avesse subito vari rimaneggiamenti che l'archeologo francescano riassume in tre momenti fondamentali: quello costantiniano, quello giustiniano e quello crociato. L'ambiente specolare doveva essere abbastanza circoscritto ma, sin dalla monumentalizzazione costantiniana, in diretto collegamento con la chiesa soprastante. Nella navata centrale dell'attuale edificio di culto (fig. 1), infatti, ove essa si raccorda alle fondazioni del presunto ottagono costantiniano⁹, vi è una piattaforma a livello del pavimento riferibile al IV secolo, con i resti indubbi di due scale successive. Questo si percepisce dalla presenza di un gradino *in situ* posto con andamento N-S. L'accesso doveva essere quindi caratterizzato da due rampe di scale ortogonali, con orientamento rispettivamente N-S e O-E attraverso cui si raggiungeva il piano di calpestio della grotta (fig. 2). Questo assetto fu mantenuto anche nella ricostruzione giustiniana.

L'intervento dell'imperatore bizantino è chiaramente descritto, non come ci si aspetterebbe da Procopio di Cesarea, ma da una fonte più tarda. Infatti Eutichio patriarca di Alessandria (876), racconta di come nel ventunesimo anno del regno di Giustiniano, fosse scoppiata in Palestina una rivolta di Samaritani che avevano distrutto molte chiese e perseguitato i cristiani. Nonostante il passo non attribuisca agli insorti un diretto danneggiamento

⁷ Vd. ABEL 1914; HARVEY 1936; VINCENT 1936.

⁸ BAGATTI 1952, pp. 52-54.

⁹ Sulla questione relativa alla presenza o meno dell'ottagono sul lato orientale della Basilica rimando alla disseratazione di P. Bagatti: BAGATTI 1952, pp. 33-38.

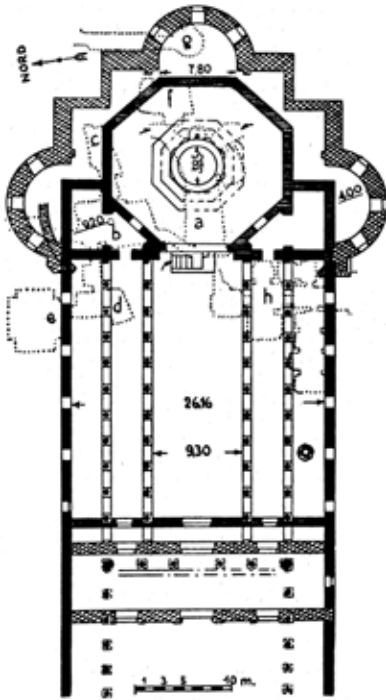


Fig. 1 - Pianta complessiva delle varie fasi della Basilica della Natività: in nero le murature costantiniane; in reticolato quelle giustinianee; in tratteggio estensione delle grotte al di sotto della Basilica (da BAGATTI 1952).

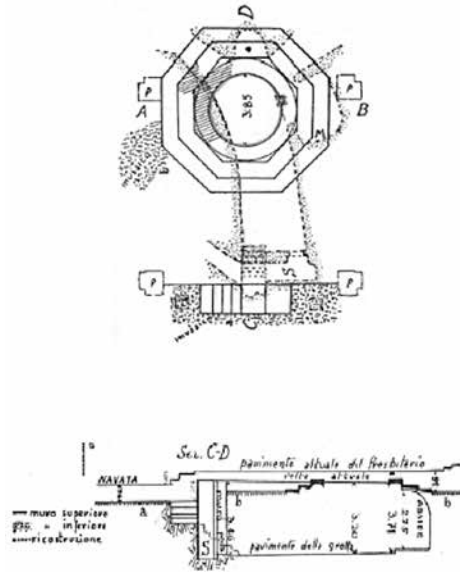


Fig. 2 - In alto, pianta della grotta della Natività con sovrapposizione del presbiterio costantiniano e le scale d'accesso alla grotta. In basso, sezione C-D della grotta della Natività con i livelli di calpestio attuale e costantiniano; sezione delle due rampe di scale d'accesso alla grotta (da BAGATTI 1952).

della Basilica, sottolinea come l'imperatore avesse ordinato al suo legato di demolire la chiesa di Betlemme “che era piccola e di ricostruire una chiesa splendida, grande e bella che neanche a Gerusalemme ve ne fosse una più bella di questa”¹⁰. Tale testimonianza, sebbene redatta in epoca più tarda rispetto a quella del regno giustiniano, concorda con la descrizione delle fabbriche betlemmiti da parte della diciannovesima anacreontica di Sofronio (603-604), coevo invece di Giustiano: “Entrato nel magnifico quadriportico

¹⁰ EUT. ALES., *Scr. Arab.*, in *CSCO* 6, p. 201.

e in quel sacro edificio dalle tre splendidissime absidi, esulterò di gioia. Alla vista delle colonne dai riflessi d'oro e dell'opera musiva abilmente eseguita, le nubi dei miei dolori si dissiperanno. Guarderò al soffitto le decorazioni brillanti come gli astri, giacchè per l'abilità dell'arte è lo splendore dei cieli che vi risplende"¹¹. Il passo mostra una mutazione nell'impianto basilicale, rappresentata, appunto, dalle tre splendidissime absidi, ben riferibile al restauro giustiano, che si configura come una vera e propria rifondazione.

Proprio relativo a questo periodo dovrebbe essere un riassetto della scala d'ingresso alla grotta che, pur mantenendo la propria posizione, venne ristretta. Tracce di questo intervento sono riscontrabili in alcuni elementi lapidei ricollocati nell'ambito della prima scala costantiniana. Il rialzamento del piano di calpestio della nuova chiesa, di ca. 70 cm rese necessaria l'aggiunta di alcuni scalini anche in concomitanza con l'innalzamento della volta della grotta. Ecco che quindi l'accesso alla stessa sarebbe diventato più stretto. Forse per questo, l'Anonimo Piacentino, nel 570 ricorda che: "*Os vero speluncae ad ingrediendum angustum*"¹². Di questo ingresso abbiamo anche notizia da una fonte precedente; Girolamo, infatti, nel riprendere la cattiva condotta del presbitero Sabiniano afferma: "Tutta la Chiesa, nelle veglie notturne, risuonava di Cristo Signore, e si cantavano inni in svariate lingue con uno spirito unico. Tu tra le porte dell'antico presepio del Signore, ponevi le lettere [...]". Evidentemente la grotta, già nel periodo costantiniano, era chiusa da un sistema di porte.

Dalle testimonianze sinora evidenziate abbiamo, dunque, alcuni spunti che ci permettono di affermare che sia nel periodo costantiniano che nel momento giustiniano la grotta della Natività doveva essere accessibile da un ingresso abbastanza angusto munito di porte e doveva essere impreziosita da un programma decorativo non meglio definito.

Una migliore comprensione di questi assetti, a pare di chi scrive, sarebbe possibile analizzando tre oggetti che presentano numerose caratteristiche in comune e nella funzione e nella declinazione iconografica.

Si tratta di una delle sedici Ampolle di Terrasanta, conservate presso il Museo del Tesoro del Duomo di Monza; di un reliquiario ligneo proveniente

¹¹ SOPH., *Anacr.*, in PG 87/3, 3811.

¹² AN. PLAC., *Hitin. Hier.*, in CSEL 39, pp. 177-178.

dal tesoro del *Sancta Sanctorum* del Laterano, oggi conservato presso i Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana¹³, nella sezione Museo Sacro e di una delle valve della collezione di ampole di Bobbio. Ognuno di questi oggetti è un contenitore di reliquie, rispettivamente di olio santo e di frammenti lignei e lapidei provenienti dai *Loca Sancta*; ognuno è dunque un oggetto devozionale realizzato per fungere da eulogia, per così dire, portatile¹⁴. Ma l'aspetto certamente più interessante è il programma figurativo che verrà analizzato singolarmente per ognuno di essi.

Prendiamo le mosse dall'Ampolla di Monza¹⁵. Essa fa parte di una delle più consistenti raccolte di ampole in lega di piombo e stagno e in argento riportate dai pellegrini di ritorno dalla Terra Santa¹⁶. La committenza di questa serie di ampole, secondo una certa critica, sarebbe da far risalire alla regina Teodolinda¹⁷ la quale avrebbe ordinato di comperarle ad un pellegrino suo inviato. Tutte sono composte da due metà di forma lenticolare con colletto, le quali venivano realizzate a matrice¹⁸ con decorazione rifinita a *repoussé*. Il Grabar, che vi ha dedicato una monografia fondamentale¹⁹, vede tra i prototipi delle ampole le rappresentazioni dei grandi medaglioni imperiali con immagini di imperatori in trono, o altre scene evocative di temi trionfali dei sovrani romani e bizantini tra IV-VI secolo. Ma, a suo parere, sono i piccoli rilievi dell'arte ufficiale, i dittici imperiali e consolari di VI secolo, a fornire un più calzante confronto cronologico che permetterebbe di datare le ampole tra il VI e i primissimi anni del VII secolo.

¹³ Desidero ringraziare sentitamente il dott. Umberto Utro per la cordiale disponibilità nel permettermi di visionare direttamente lo straordinario reliquiario.

¹⁴ COCCOPALMERIO 2001.

¹⁵ LECLERCQ 1924.

¹⁶ L'altra grande raccolta è formata dalle diciotto facce singole e frammentarie appartenenti ad ampole, conservate presso la chiesa di S. Colombano a Bobbio.

¹⁷ FRAZER 1988, pp. 28-34.

¹⁸ Sulla realizzazione delle matrici il Grabar crede che, dato il dettaglio del decoro, esse potessero essere realizzate in pietra, bronzo o legno. Tali materiali infatti trovano riscontri coevi in una matrice per stampi di specie eucaristica rinvenuta a *Hierapolis* nella chiesa di S. Filippo (oggi custodite al Museum of Fine Arts di Richmond in Virginia) e in un stampo ligneo del Santo Sepolcro, oggi al Cleveland Museum of Fine Arts.

¹⁹ GRABAR 1958.

In generale, il programma decorativo delle ampolle prevede scene neotestamentarie con temi a prevalenza fortemente iconica tra cui spiccano: la Θεοτόκος con adorazione di magi e pastori, la Crocifissione, il Santo Sepolcro o una sua riduzione in *Ἀνάστασις*, l'Ascensione. In un caso solo, ossia nell'ampolla che stiamo prendendo in esame, abbiamo nel verso²⁰, una serie di scene narrative in sei clipei che si dispongono attorno ad un settimo tondo centrale; le scene *a latere* ripercorrono tutta la vita di Cristo partendo dall'Annunciazione, continuando con la Visitazione, il Battesimo, la Crocifissione, la Resurrezione e l'Ascensione. Nel clipeo centrale campeggia la Natività (fig. 3).



Fig. 3 - Monza. Museo e Tesoro del Duomo. Ampolla per olio santo con ciclo cristologico. Dettaglio della Natività. VI secolo (da GRABAR 1958).

Quest'ultima scena è composta da vari elementi: la stella a otto punte, l'asino e il bue, il bambino avvolto in fasce, l'emiciclo della grotta; Giuseppe, a sinistra, seduto con la mano sinistra al mento in atteggiamento pensoso; Maria, a destra, distesa su di un giaciglio, le gambe appena piegate, la mano sinistra sotto il gomito della destra che invece è sollevata al mento. L'elemento particolare però è quello che occupa il centro dell'intera figurazione: tra la grotta, Giuseppe e Maria, compare, quasi sullo sfondo, una struttura arcuata formata da un archetto al di sotto del quale s'intravedono due *cancelli*.

Passando al reliquiario ligneo, come già ricordato, era parte del tesoro relativo al *Patriarchium Lateranensis*, che doveva sorgere a fianco della basilica del Salvatore. Si tratta di un cofanetto composto da un corpo quadrangolare di 23,8 x 18 x 4 cm, contenente frammenti lapidei e lignei presumibilmente provenienti dalla Terra Santa, e un coperchio a scorrimento dipinto sia sulla parte esterna che su quella interna. La prima presenta una grande croce che

²⁰ Nel retto, frammentario, è presente la Θεοτόκος centrale con magi e pastori adoranti a destra e a sinistra.

si erge sopra un colle compreso, insieme ad essa, in una mandorla blu scuro; dagli angoli d'imposta del palo e della traversa si dipartono quattro raggi di luce bianca. In alto e in basso, ai lati della mandorla, sono dipinte in nero le lettere greche *ις*, *xc*, *α* e *ω* ad indicare *Ἰησοῦς Χριστός* inizio e fine di ogni cosa. La parte interna presenta invece un ciclo Cristologico che prendendo le mosse dalla Natività, trascrive in figura i momenti fondamentali della vita del Cristo: Battesimo, Crocifissione, Resurrezione e Ascensione. Il cuore dell'apparato figurativo e quindi enfaticamente anche della riflessione teologica sottesa al reliquiario, è costituito dal sacrificio di Cristo sulla Croce²¹.

La datazione del contenitore ligneo, a lungo controversa²², è stata fermata al VI secolo anche grazie ai confronti iconografici con la crocifissione del codice di Rabbula, datato ad *annuum* al 586²³, ove Cristo, similmente alla rappresentazione del reliquiario, indossa un *colóbion* tipico dei monaci orientali; anche l'area di produzione sarebbe quindi da individuare nell'ambito siro-palestinese.

Venendo però alla Natività (fig. 4) si nota come la scena sia resa in modo quasi del tutto corrispondente a quella dell'Ampolla di Monza precedentemente analizzata, solo specularmente ribaltata: abbiamo la stella, la cavità della grotta, il bue e l'asino, il bambino avvolto in fasce; Maria sulla sinistra reclinata sul giaciglio, con la mano destra sollevata e la sinistra distesa sul grembo e Giuseppe sulla destra pensieroso. Al centro della composizione, proprio al di sotto del Cristo infante, vi è un archetto di cui sono accennati solo i contorni; al suo interno è resa un'ombra semilunata come ad indicare una porta che si dischiude.

Quella delle ampolle di Bobbio, datate anche esse al VI secolo²⁴ e conservate presso la chiesa di S. Colombano, è una raccolta di contenitori per olio

²¹ UTRO 2007.

²² GRISAR 1907, pp. 164-168.

²³ Grazie ad uno studio iconografico attento, basato sulla corrispondenza tra le didascalie del *colophon* e la rappresentazione in esso presente, Youssef Matta ritiene che il codice di Rabbula si da datare ad un'unica fase compositiva indicata nell'opera stessa: 9 febbraio del 586 d. C. Questo contrariamente alla corrente di pensiero che vedeva il codice come frutto di due fasi (una di stesura del testo e l'altra di X-XI di realizzazione delle miniature) per le quali nessuno studio portava delle argomentazioni valide. MATTA 2008, pp. 347-363.

²⁴ GRABAR 1958, p. 42.



Fig. 4 - Città del Vaticano. Musei della Biblioteca Apostolica. Museo Sacro. Copercchio di reliquiario ligneo dipinto con ciclo cristologico. Dettaglio della Natività. VI secolo (da VON MATT 1969).



Fig. 5 - Piacenza. Museo dell'Abbazia di San Colombano. Ampolla per olio santo con ciclo cristologico. Dettaglio della Natività. VI secolo (da GRABAR 1958).

santo molto simili al gruppo di Monza. L'ampolla n°19 del catalogo presenta tutta una serie di scene cristologiche in clipei. Tra questi vi è la Natività (fig. 5), ove, nonostante la superficie abrasa, si possono chiaramente riconoscere la stella, la sagoma del bambino, Maria e Giuseppe a destra e sinistra e al centro delle due ancora, la forma arcuata già identificata nelle due precedenti attestazioni.

Ora, è noto come tutti questi manufatti analizzati siano dei documenti fondamentale per la ricostruzione degli assetti del S. Sepolcro di Gerusalemme, in quanto permettono di ricostruire la perduta sistemazione monumentale del ciborio costantiniano, dopo il danneggiamento dovuto alla conquista di Corsoe II di Persia, nel 614, e alla distruzione del 1009 ad opera del califfo Hakem.

Similmente, il dettaglio arcuato all'interno delle tre Natività prese in esame, potrebbe rimandare ad una sistemazione architettonica della grotta.

Secondo il Grabar²⁵, l'archetto reticolato presente sull'ampolla di Monza, sarebbe da far risalire ad un ciborio costantiniano all'interno dell'ambiente ipogeo. Tuttavia, questa ipotesi risulta priva di fondamento; infatti abbiamo già evidenziato come, a livello archeologico, non vi sia nessuna traccia che provi l'esistenza di un tale organismo nella grotta²⁶. La presenza del ciborio, sarebbe da individuare piuttosto all'interno del cosiddetto ambiente ottagonale²⁷ che doveva insistere sulla grotta della Natività e che fungeva da monumentalizzazione del luogo sacro all'estremità orientale della Basilica di Betlemme. Del resto, Costantino aveva operato una realizzazione simile per il luogo della resurrezione. Ancor di più, se si analizza l'iconografia con cui viene rappresentato il ciborio dell'*Anastasis* sulle ampolle di Monza (fig. 6), è evidente come vengano rese chiaramente le colonne che reggono il baldacchino – assenti nella scena della Natività – al di sotto del quale vi è una piccola edicoletta timpanata che indica e protegge il luogo sacro. L'edicoletta presenta anche un motivo reticolato ad indicare le porte cancellate d'ingresso al sepolcro.

Si potrebbe dunque pensare che una medesima soluzione iconografica potesse esser stata adottata anche nella rappresentazione dell'ingresso della grotta, nella Basilica della Natività. Le rappresentazioni delle ampolle di Monza e di Bobbio potrebbero allora voler alludere, in maniera stilizzata, a quell'angusto ingresso, ricordato dall'Anonimo Piacentino e che proprio per la forma arcuata, dovrebbe essere ricollegabile a quello della grotta in epoca quantomeno giustiniana. Nel reliquiario del *Sancta Sanctorum* avremmo un'estrema abbreviazione dello stesso motivo.

Ancora un'eco del medesimo dettaglio potrebbero essere ravvisato all'interno del cosiddetto Tetravangelo di Rabbula. Infatti, nonostante si noti subito la differenza nelle dinamiche compositive della scena della Natività, la struttura che fa da sfondo architettonico alla "vignetta" è molto indicativa (fig. 7). Al di sotto di una cupoletta avvolta da *velaria*, vi è la mangiatoia con il Cristo infante. Un ennesimo ingresso che svela il mistero racchiuso nella grotta. Questa variante, ossia la sostituzione di transenne con drappaggi, non

²⁵ GRABAR 1958, pp. 18-19.

²⁶ BAGATTI 1952, pp. 128-135.

²⁷ BAGATTI 1952, pp. 40-41.



Fig. 6 - Confronto tra una delle rappresentazioni del S. Sepolcro e quella della Natività nelle ampolle di Monza.



Fig. 7 - Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana. Tetravangelo Miniato di Rabbula. Dettaglio della Natività. 586 d. C. (da FURLANI 1959).

dovrebbe tuttavia sorprendere. Transenne e *velaria* simili hanno molti confronti iconografici ed erano utilizzati spesso a recizione di *confessiones*. Un esempio che comprende entrambe le soluzioni è costituito dalla raffigurazione presente su uno dei lati corti della Capsella di Samagher ove nell'ambito della rappresentazione della chiesa romana di S. Croce in Gerusalemme, è realizzato un organismo arcuato e transennato estremamente simile al caso della grata di Betlemme²⁸.

²⁸ La grata in questione sarebbe stata identificata dal Longhi come una serranda a pantografo, una transenna snodata nei punti di intersezione tramite delle cerniere: LONGHI 2006, pp. 66-70.

Questo particolare elemento, che arricchisce tali manufatti, ci accompagna verso un'altra suggestione fondamentale. Accostando, infatti, tutte le varie rappresentazioni in questi prodotti delle arti minori ne vediamo subito le corrispondenze. Sebbene alcuni dettagli compositivi mutino, lo schema iconografico mantiene una struttura unitaria; inoltre, l'area di produzione e il periodo storico sembrano coincidere. Questo, ovviamente in via di ipotesi, chiamerebbe in causa un archetipo che però risulta difficile da collocare nel tempo e nello spazio.

Eppure dove collocare questo manufatto se non nel santuario della Natività di Betlemme. Sebbene non si possa immaginare un tale ciclo narrativo a coronamento della struttura costantiniana, nè tantomeno dell'abside orientale giustiniana ove sarebbe più calzante una scena teofanica, sarebbe più verosimile ipotizzare una sua presenza nell'absidiola orientale della grotta stessa. Forse un'eco di questo potrebbe risultare evidente dal racconto che Girolamo tramanda riguardo il pellegrinaggio dell'amica Paola al mistico antro: "[...] di là entrò poi nella grotta del Salvatore, dopo aver visitato il sacro rifugio della Vergine [...] e l'ho udita con le mie orecchie giurare di vedere [...] il Bambino avvolto nei panni che vagiva nella greppia; i Magi che adoravano il Signore, la Stella rifulgente al di sopra, la Vergine Madre, il sollecito custode, i pastori che accorrevano di notte per vedere il verbo che si era incarnato"²⁹.

Effettivamente una composizione simile è presente nella grotta della Natività proprio ai giorni nostri. Nell'absidiola orientale, spesso coperta da pesanti tendaggi e quadri appesi ad impalcature, vi sono i frammenti di un mosaico che riproduce esattamente la medesima scena che Paola sembra contemplare per visione ispirata (fig. 8).

Il mosaico è stato datato al XII secolo da un lato confrontandolo stilisticamente con le simili rappresentazioni coeve di committenza normanna della cappella Palatina a Palermo (fig. 9), della chiesa cosiddetta della Martorana e del mosaico del monastero di Dafni in Grecia; dall'altro grazie alla descrizione fatta da *Jhoannes Phocas*, pellegrino greco che nel 1177 descrive la medesima scena nella grotta: "Una mano perita d'artefice dipinse dal vero nella spelonca i Misteri che si compiono in essa. Infatti nell'abside, dove av-

²⁹ HIER., *Ep*, 108, in CSEL 55, p. 345.

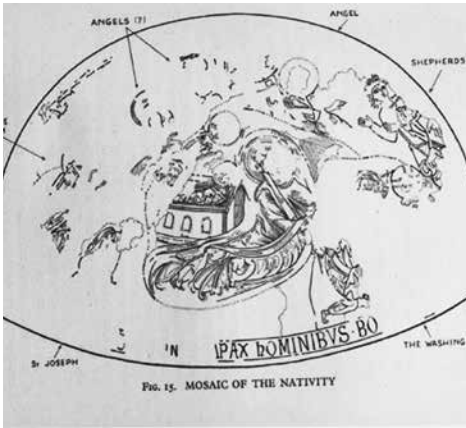


Fig. 8 - Betlemme. Grotta della Natività. Schema del mosaico con rappresentazione della Natività. XII secolo (da HAMILTON 1947).



Fig. 9 - Palermo. Cappella Palatina. Mosaico. Dettaglio della Natività. XI secolo.

venne il più grande mistero, vi è la Vergine sul letto, reclinata, con la sinistra posta sotto il gomito dell'altra, appoggiato il volto sulla destra guardando il Fanciullo [...] Poi l'asino, il bove e la mangiatoia ed il gruppo dei pastori che una voce venuta dal cielo, distolse dal gregge [...] Apparendo loro un angelo mostra loro il Fanciullo adagiato nella mangiatoia [...] il cane più vivo di altre bestie sembra scrutare all'insolita visione [...] I Magi discendendo dai loro cavalli, presi i doni in mano col ginocchio piegato li offrono riverentemente alla Vergine"³⁰.

La curiosa composizione che si è riscontrata negli oggetti anzalizzati potrebbe essere stata dettata proprio da un'estrema sineddوحة figurativa atta a rappresentare il complesso della grotta: il suo ingresso ad occidente e la rappresentazione della nascita del Salvatore direttamente ad oriente, proprio di fronte all'ingresso. Un *escamotage* iconografico dettato da ragioni di spazio compositivo e inventato da maestranze palestinesi per rappresentare, su oggetti devozionali, uno dei temi centrali della storia di Cristo.

³⁰ JOAN. PHOC., *Peregr. Joann. Phoc.*, in PG 133, 956.

Sebbene le testimonianze presentate non possano fornire la certezza della presenza di una tale iconografia già nel VI secolo, o ancora prima, esse gettano sicuramente un raggio di luce sull'iconografia della Natività cosiddetta di tipo orientale. Infatti, si può a buon diritto affermare che tutti i manufatti trattati sinora rappresentino quantomeno gli archetipi da cui si è sviluppato in tutta l'arte bizantina la composizione iconografica della nascita di Cristo.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL 1914 = F. M. ABEL, *Bethléem, Sanctuaire de la Nativité*, Paris 1914.
- BAGATTI 1952 = B. BAGATTI, *Gli antichi edifici sacri di Betlemme*, in *Studium Biblicum Franciscanum / Collectio Maior* 10, Gerusalemme 1952.
- BALDI 1955 = D. BALDI, *Enchiridion Locorum Santorum*, Gerusalemme 1955.
- BENEDETTO 1974 = R. BENEDETTO, *I mosaici delle chiese normanne in Sicilia: sguardo teologico, biblico, liturgico*, 1, *La Martorana*, Palermo 1974.
- BENOÎT 1954 = F. BENOÎT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, Paris 1954.
- BISCONTI 1995 = F. BISCONTI, *La natività più antica*, in *Ecclesia* 3, 1995.
- BISCONTI, BRANDEBURG 2004 = F. BISCONTI, H. BRANDEBURG (edd.), *Sarcofagi tar-doantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma, 8 maggio 2002)*, Città del Vaticano 2004.
- BISCONTI, GIULIANI, MAZZEI 2013 = F. BISCONTI, R. GIULIANI, B. MAZZEI (edd.), *La catacomba di Priscilla*, Todi 2013.
- CECCHELLI 1927 = C. CECCHELLI, *Note iconografiche su alcune ampolle bobbiesi*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 4, 1927, pp. 115-140.
- CECCHELLI, FURLANI, SALMI 1959 = C. CECCHELLI, G. FURLANI, M. SALMI, *The Rabbula Gospel*, Lausanne 1959.
- CELI 1923 = G. CELI, *Cimeli bobbiesi*, Roma 1923.
- COCCOPALMERIO 2001 = M. COCCOPALMERIO, *Il ritorno del pellegrino*, Genova 2001.
- COLOMBO 1937 = A. COLOMBO, *Le ampolle metalliche della basilica di Monza*, in *Rivista di Monza* 7, 1937, pp. 21-23.
- DIEZ, DEMUS 1931 = E. DIEZ, O. DEMUS, *Byzantine mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge 1931.
- DONATI, GENTILI 2001 = A. DONATI, G. GENTILI, *Deomene: l'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, Milano 2001.
- FARIOLI 1963 = R. FARIOLI, *Opere d'arte orientale di età paleocristiana nelle raccolte di Milano e Monza*, in *Atti del Convegno di Studi su la Lombardia e l'Oriente (Milano, 1962)*, Milano 1963, pp. 143-162.
- FRAZER 1988 = M. FRAZER, *Oreficerie Altomedievali*, in R. CONTI (ed.), *Monza. Il Duomo e i suoi tesori*, Milano 1988, pp. 15-48.
- GIORGI 2011 = D. GIORGI, *Liturgia Romani Pontificis in Solemni Celebratione Mis-sarum*, 2011.

- GRABAR 1958 = A. GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris 1958.
- GRISAR 1907 = H. GRISAR, *Il Sancta Sanctorum e il suo Tesoro Sacro*, Roma 1907.
- HARVEY 1936 = W. HARVEY, *Structural Survey of the Church of the Nativity, Bethlehem*, in *American Journal of Archaeology* 40, 1936, pp. 10-34, 397-402.
- LAUER 1911 = PH. LAUER, *Le palais de Latran : étude historique et archéologique*, Paris 1911.
- LECLERCQ 1924 = H. LECLERCQ, s. v. *Ampoules à eulogies*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 1, Paris 1924, coll. 1722-1747.
- LIPINSKI 1960 = A. LIPINSKI, *Der Theodolinden-Schatz im Dom zu Monza*, in *Münster* 13, 1960, pp. 146-173.
- LONGHI 2006 = D. LONGHI, *La capsella eburnea di Samagher: iconografia e committenza*, Ravenna 2006.
- MATTA 2008 = Y. MATTA, *Una nuova lettura interpretativa della miniatura della dedica del c.d. Codice di Rabbula alla luce delle nuove scoperte*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 84, 2008, pp. 347-363.
- MORELLO 1990 = G. MORELLO, *Splendori di Bisanzio: testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, Milano 1990.
- PAREDI 1966 = A. PAREDI, *Il Tesoro del Duomo di Monza*, Milano 1966.
- UTRO 1996 = U. UTRO, *Reliquiario con pietre dalla Terra Santa*, in A. DONATI (ed.), *Dalla Terra alle Genti: la diffusione del cristianesimo nei primi secoli. Catalogo della mostra (Rimini, Palazzo dell'Arengo e del Podestà, 31 marzo – 1 settembre 1996)*, Milano 1996, pp. 325-326.
- UTRO 2007 = U. UTRO, *Reliquiario con pietre dalla Terra Santa e coperchio ornato con scene cristologiche*, in A. DEMANDT, J. ENGEMANN (edd.), *Costantino il Grande. Catalogo della mostra (Treviri, 2 giugno – 4 novembre 2007)*, Trier 2007.
- VINCENT 1936 = L. H. VINCENT, *Le sanctuaire de la Nativité d'après les fouilles récentes*, in *Revue Biblique* 40, 1936.
- VON MATT 1969 = L. VON MATT, *Vaticana Rom*, Köln 1969.

IL CUBICOLO DEI “DUE BANCHETTI” NELLE CATACOMBE DEI SS. MARCELLINO E PIETRO

La questione cronologica

EMANUELA TIERO

Il cubicolo “dei due banchetti”¹ nel complesso dei Ss. Marcellino e Pietro² al III miglio dell’antica Via Labicana (fig. 1) si propone come uno degli ambienti più suggestivi nel panorama catacombale romano, perché attraverso i suoi ampi spazi e il suo programma decorativo (figg. 2-4) offre l’occasione per cercare di risolvere vecchie questioni, che riguardano, da un lato, la complessa trama iconografica – penso soprattutto al tema del banchetto³ –,

¹ FERRUA 1968 pp. 29-78; FERRUA 1970, pp. 7-83; DECKERS 1987, pp. 343-348; ZIMMERMANN 2002, pp. 163-174. I lavori di restauro, effettuati tra il marzo e il giugno del 1996, sono stati eseguiti sotto la direzione scientifica della Dott.ssa Raffaella Giuliani, che ringrazio per avermi fornito, oltre alle schede, anche la relazione finale degli interventi conservativi.

² VENDITTELLI 2011, pp. 242-253 e relativa bibliografia; GIULIANI 2015.

³ Sul tema del banchetto: JASTRZEBOWSKA 1970, pp. 3-90; FÉVRIER 1977, pp. 29-45; FÉVRIER 1978, pp. 211-274; GUYON 1987, pp. 198-200; BISCONTI 1992, pp. 89-117; GIUNTELLA, 1985; GHEDINI 1990, pp. 35-62; BISCONTI 1990, pp. 25-80; LAZZARA 2011, pp. 165-172; BRACONI 2016, pp. 281-303.

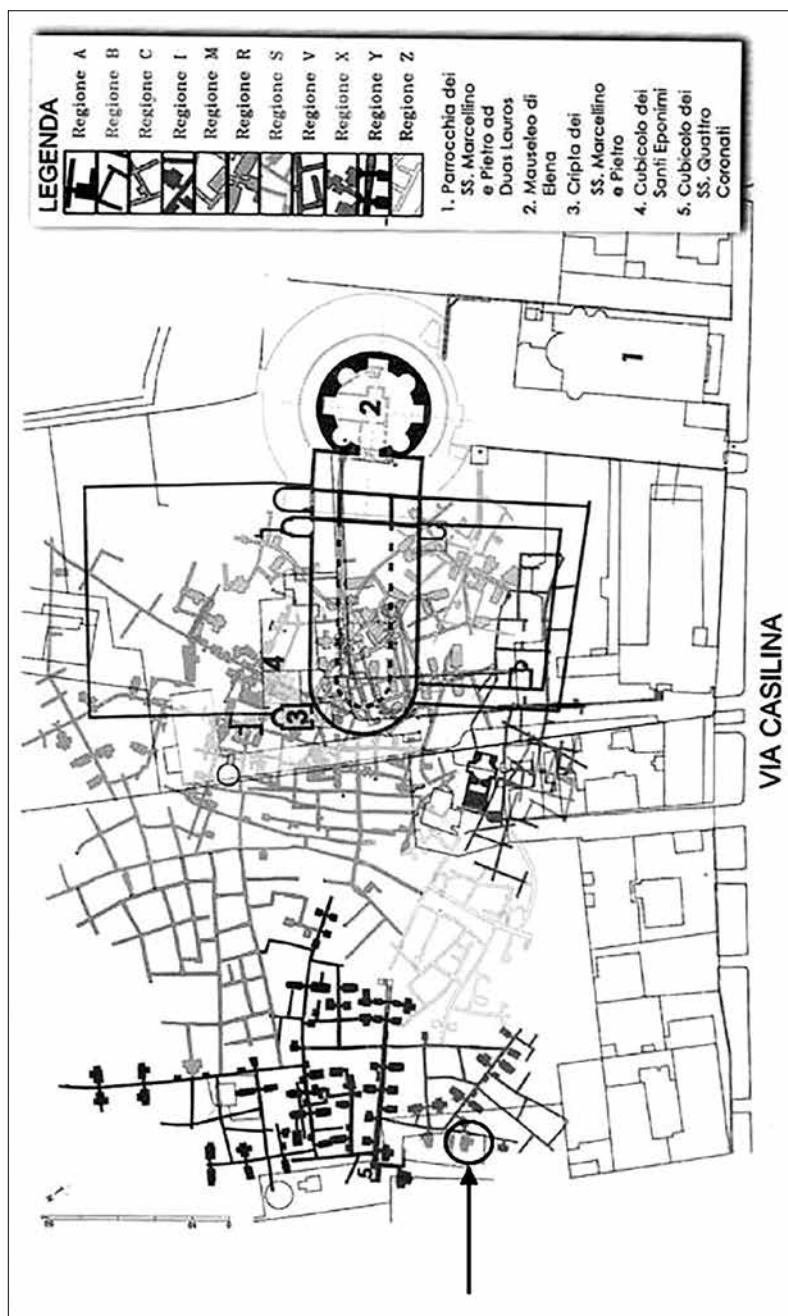


Fig. 1 - Roma. Planimetria del complesso dei Ss. Marcellino e Pietro con indicazione del cubicolo “dei due banchetti” (da GIULIANI 2015).

dall'altro, la valutazione cronologica ancora aperta e irrisolta in riferimento allo stesso cubicolo e a tutta la pittura catacombale romana⁴.

Si tratta di una disputa che va avanti da oltre 50 anni e che vede confrontarsi topografi e storici dell'arte relativamente alla possibilità di datare, e con quale metodo, il patrimonio pittorico catacombale e il risultato di questa diatriba ha spesso dato luogo ad un proliferare di dati e analisi cavillose, che hanno condotto a datazioni divergenti⁵. Queste due diverse vie metodologiche portano con sé altrettanti rischi, che depotenziano le decorazioni pittoriche e le riducono, a seconda dell'approccio, o a sterili controprove cronologiche per la datazione di una particolare area della catacomba, oppure ne considerano soltanto la portata stilistica e iconografica, svincolandole innaturalmente dal contesto in cui si situano, come in una sorta di pinacoteca⁶.

Il cubicolo "dei due banchetti" con la sua decorazione e l'Area I, nella quale esso è inserito, ci mostrano tutte le difficoltà, che derivano dall'esame dei contesti profondamente sconvolti, come quelli catacombali: saccheggi, devastazioni, frane e scavi approssimativi del passato remoto hanno lasciato pochi e flebili indizi da trasformare in elementi utili ad una datazione e spesso la sola pittura è ciò che rimane ancora *in situ*, all'interno di questi ambienti sotterranei, tanto che ad essa viene richiesto di rivestire il difficile ruolo di un vero e proprio indicatore cronologico.

Qual è quindi, se c'è, il metodo vincente per poter arrivare a puntuali datazioni per queste pitture e per le catacombe che esse decorano?

Dal tempo delle analisi stilistiche di J. De Wit⁷ e di F. Wirth⁸ degli anni '30 del XX secolo, lo studio su questo specifico argomento ha vissuto varie stagioni e ha toccato il suo momento cruciale con il Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, tenutosi a Treviri nel 1965, quando J. Kollwitz⁹

⁴ KOLLWITZ 1969, pp. 29-158; DE BRUYNE 1969, pp. 159-214; GUYON 1987; DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987; FÉVRIER 1989, pp. 105-133; REEKMANS 1973, pp. 271-291; BISCONTI 1990, pp. 57-58; DECKERS 1992, pp. 217-238; GUYON 1994, pp. 89-103.

⁵ BISCONTI 2011, p. 17.

⁶ FIOCCHI NICOLAI, BISCONTI, MAZZOLENI 2009, pp. 134-135.

⁷ DE WIT 1938.

⁸ WIRTH 1968.

⁹ KOLLWITZ 1969, pp. 29-148.



Fig. 2 - Roma. Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo “dei due banchetti” (Foto Archivio PCAS).



Fig. 3 - Roma. Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo “dei due banchetti” (Foto Archivio PCAS).

e L. De Bruyne¹⁰ presentarono le loro relazioni sull'argomento, rivelando posizioni contrastanti, ma intuendo entrambi, di contro, la necessità di non poter più tenere in considerazione soltanto criteri stilistici, spesso troppo sottili e soggettivi. I tempi non erano forse ancora maturi; mancavano, all'epoca, degli studi topografici approfonditi per i complessi da loro presi in esame – in particolar modo per quanto riguarda le catacombe di Domitilla e dei Ss. Marcellino e Pietro – ma il merito di queste due grandi personalità è quello di aver capito che era necessario fornire una base più larga al proprio metodo di classificazione cronologica delle pitture: il solo esame stilistico, come si è anticipato, non poteva più essere sufficiente per giungere a puntuali datazioni; occorreva prendere in considerazione anche criteri esterni per poter ottenere punti di riferimento cronologici certi¹¹.

Reekmans, in un suo contributo del 1973, si chiedeva: «S'il faut donner, en principe, la préférence à une argumentation basée sur des critères externes, on peut se demander à quelles conditions les critères stylistiques et iconographiques possèdent encore quelque valeur dans l'étude de la peinture romaine et paléochrétienne»¹². Quale, quindi, il ruolo dell'esame stilistico, che aveva avuto fino ad allora un posto preponderante, nel determinare la cronologia del patrimonio pittorico catacombale? Non si può negare il valore e le possibilità offerte dalla ricerca stilistica, che analizza le forme dal punto di vista del modo, tecnico ed estetico, secondo il quale sono state realizzate, ma si deve tener conto di come l'arte romana proponga un terreno particolarmente sdruciolevole per l'applicazione di caratteristiche stilistiche come solo criterio cronologico, data la mescolanza e la commistione di "stili" che la connotano¹³ e occorrerà tenere in considerazione le divergenze e le analogie, che possano essere prodotte, non soltanto da diversità generazionali, ma anche di costi, di estensione di cantieri, di formazione e capacità dell'artista.

¹⁰ DE BRUYNE 1969, pp. 159-214.

¹¹ Al Congresso, ai saggi di J. Kollwitz e L. De Bruyne, si sono aggiunti anche gli studi su questo argomento di S. Pelikanidis, in particolar modo per quanto riguarda le pitture di epoca costantiniana in Grecia e il lavoro di H.G. Thümmel. PELIKANIDIS 1969, pp. 215-235; THÜMMEL 1969, pp. 744-752.

¹² REEKMAN 1973, p. 285.

¹³ REEKMAN 1973, pp. 271-291.

Di contro: «si l'étude de la topographie cémétériale est inopérante pour dater (ou, du moins, aider à dater) telle peinture en particulier, elle peut bien fournir en revanche un cadre chronologique plausible pour la datation de larges secteurs, voire du cimetière tout entier»¹⁴. Definire la cronologia di un'area non significherà *tout-court* definire la cronologia delle pitture¹⁵ e, d'altra parte, lo storico dell'arte non può non tenere in considerazione questo quadro cronologico e si dovrà chiedere – una volta accolti anche questi dati – in che misura lo stile degli affreschi e il metodo comparativo possano aiutare nel tentativo di determinare la cronologia di una determinata pittura.

La questione, negli anni '80 del XX secolo, è stata riaperta da J. Guyon e J. G. Deckers, ma, ancora una volta, si sono confrontate scuole diverse e il raffronto tra i loro approcci – applicati al caso concreto delle catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro – ci dimostra come, di fatto, questo dialogo tra le varie discipline abbia faticato ad intrecciarsi.

Dopo la pubblicazione delle loro monografie¹⁶, dedicate al complesso della Labicana, nelle quali avevano affrontato il “problema cronologico” relativo alle pitture del cimitero, senza pretendere di voler esaurire l'argomento, Guyon e Deckers sono dovuti ritornare sul tema con due articoli specifici¹⁷, nei quali definiscono quelle che erano state le loro intenzioni, i loro criteri valutativi, ma anche i limiti del loro lavoro, per cui, da un lato, Guyon, nel suo studio topografico della catacomba, disegnò essenzialmente delle linee orientative sulla pittura, rifacendosi, per questo specifico argomento, soprattutto al lavoro del De Bruyne e precisando che le sue datazioni sono da considerarsi come valori medi, lasciando a Deckers il compito di affrontare lo studio della decorazione; dall'altro lato, nelle intenzioni degli autori del *Repertorium*, non si definisce una nuova classificazione delle pitture, secondo

¹⁴ GUYON 1994, p. 90.

¹⁵ La creazione degli ambienti e delle sepolture non sempre va di pari passo con l'allestimento del decoro. Bisogna inoltre tenere in considerazione che spesso, come è nel nostro caso del complesso dei Ss. Marcellino e Pietro, le catacombe nascono all'interno di strutture precedenti – per quanto ci riguarda, la regione “delle Nuove Agapi” riutilizza dei condotti idraulici – per cui i *fossore*, ma anche i pittori, non erano tenuti a seguire un ordine progressivo nello scavo dei vari ambienti, ma si potevano muovere piuttosto liberamente.

¹⁶ GUYON 1987; DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987.

¹⁷ DECKERS 1992, pp. 217-238; GUYON 1994, pp. 89-103.



Fig. 4 - Roma. Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro. Volta del cubicolo "dei due banchetti" (Foto Archivio PCAS).

la loro “temperatura” stilistica, ma il loro lavoro «consta innanzitutto di una recensione sulla condizione delle pitture e di un aggiornamento sulla situazione della letteratura pubblicata fino a quel momento»¹⁸ e le loro datazioni devono essere quindi considerate come ampi e volutamente vaghi intervalli cronologici.

Date queste premesse, il divario, che nasce da quelle che noi dobbiamo considerare come delle proposte da parte dei due studiosi – e non delle datazioni definitive – si riduce, ridimensionando così, anche la polemica e lo sconcerto, che i loro risultati avevano prodotto, ma non risolvendo, però, di fondo, il problema relativo al giudizio cronologico del patrimonio pittorico nel divenire storico della catacomba, senza che vi si inneschino delle forzature di metodo.

L'analisi specifica del cubicolo “dei due banchetti” – come vedremo – mette proprio in luce tutti questi aspetti e fa emergere posizioni divergenti, ma non così lontane perché il divario che nasce dalle loro proposte è di solo qualche decennio: J. Guyon, attraverso i dati forniti da un'indagine topografica e sulla scorta dell'analisi stilistica effettuata in precedenza dal De Bruyne, collocherà il cubicolo 78 tra la fine del III e gli inizi del IV secolo (300-315); Deckers invece, ponendosi in maniera critica nei confronti degli approcci utilizzati dallo studioso francese e aiutato dai confronti con l'arte plastica, sposterà la datazione di questo ambiente a qualche decennio più avanti nel cuore del IV secolo (320-340).

* * *

Seguiamo ora qualche passaggio della controversia tra Deckers e Guyon, relativa alla cronologia della regione I e – indirettamente – come sono giunti a risolvere la datazione del cubicolo “dei due banchetti”.

È necessario, innanzi tutto, tenere presente che l'analisi di Guyon non punta alla diretta datazione della singola pittura, ma cerca di formulare un quadro cronologico plausibile per la datazione della regione “delle Nuove Agapi” del complesso dei Ss. Marcellino e Pietro, tenendo in considerazione diversi elementi, tra i quali anche la decorazione pittorica, alla quale sem-

¹⁸ DECKERS 1992, p. 218.

bra di chiedere una controprova, per le deduzioni cronologiche. Di contro, Deckers non sembra rigettare completamente le indicazioni topografiche formulate dallo studioso francese, ma appare semplicemente più prudente nel prendere in esame dati che, essendo soggetti a molteplici variabili, possono fornire sì una cronologia relativa – con la quale concorda –, ma non riescono a stabilirne una assoluta. L'analisi di Deckers prende avvio proprio da un sistematico riesame critico delle valutazioni cronologiche, alle quali giunge Guyon, senza però proporre una vera e propria soluzione alternativa.

La galleria I4 (dove si situa il cubicolo 78)¹⁹ nasce dal riutilizzo di una conduttura idraulica, facente parte probabilmente di una cisterna di grande capacità, che comprendeva anche le gallerie Y e I3²⁰.

L'impianto idrico cessò di funzionare, verosimilmente, a causa di un mutamento delle destinazioni d'uso delle proprietà di superficie, e fu riutilizzato a scopo funerario in età precostantiniana. Per Guyon questa genesi si dovrebbe collocare già poco dopo la metà del III secolo sulla base del ritrovamento – sulla parete est della galleria I4, a sud dell'entrata del cubicolo 77, nella calce di chiusura di un loculo basso –, di un medaglione bronzeo di Filippo l'Arabo, Otacilia e Filippo il minore, che possiamo datare agli anni 244-249. In realtà, i dati cronologici offerti dalle monete, tenendo presente il lungo periodo di circolazione e la consuetudine della tesaurizzazione, costituiscono soltanto un utile *terminus post quem* per la creazione della regione di pertinenza²¹. Ma, a conferma di questa datazione, vi sarebbe anche la moneta d'argento di Salonina, moglie dell'imperatore Gallieno (253-268), affissa nella malta di chiusura di un loculo della galleria Y6: un *terminus post quem* che si accorda perfettamente con il medaglione, di cui si è fatta menzione. Proprio questa corrispondenza, unita alle simili caratteristiche che presentano le regioni I ed A – dimensioni dei *cubicula* e stessi motivi iconografici – avrebbe fatto ipotizzare al Guyon un uso simultaneo di queste regioni e, quindi, la genesi della galleria Y e delle sue aree contigue I e A dovrebbe essere collocata poco dopo la metà del III secolo.

¹⁹ Per la denominazione delle gallerie e degli ambienti si segue DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987.

²⁰ GUYON 1987; DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987, p. 108.

²¹ BISCONTI 1994, pp. 10-11.

A sostegno della sua tesi, lo studioso francese prende in esame anche la tipologia dei *cubicula*, di cui la regione I è particolarmente ricca, suddividendo questi ambienti in due gruppi. Gruppo 1: camere piccole, basse, con pianta quadrata, generalmente privi di arcosoli; Gruppo 2: camere più grandi, più alte, con pianta rettangolare, provvisti di uno o più arcosoli, più recenti rispetto al tipo 1²². Guyon osserva che, nella regione I, i due ambienti Ia e Io si presentano di dimensioni ridotte, di forma quadrata, molto simile ai tipi più antichi, messi in luce nella galleria Y, e questo sarebbe sufficiente per confermare una genesi antica anche per questa sezione della necropoli: ma come spiegare che la camera Io presenta un grande arcosolio, caratteristica che apparterebbe secondo Guyon, al più recente tipo2?

Come sottolinea Deckers, la presenza di camere del tipo1 non riesce ad essere un elemento determinante per l'affermazione di una genesi antica della regione: le dimensioni e la ricchezza di questi ambienti dipendevano anche, e soprattutto, dalle disponibilità dei committenti, e non soltanto dalle mode del momento²³. La presenza così frequente invece nella regione I di questo tipo2, più tardivo, potrebbe essere un indizio di una genesi relativamente più recente della regione e, a conferma di ciò, anche lo stile e il programma decorativo delle camere di questa area si differenziano dalla maggior parte delle pitture presenti negli ambienti più antichi (Y, X13 e X14).

Il nostro cubicolo dei "due banchetti" è proprio una lampante testimonianza di queste ampie sale, dai soffitti più alti, ricche di *arcosolia* e decorazioni, contraddistinte da un'ampia gamma cromatica. Guyon colloca la definizione della pianta dei *cubicula* agli inizi del IV secolo, dopo l'ultima persecuzione – che costituirebbe quindi un *terminus ante quem* per l'origine del più recente tipo1 – quando, a suo modo di vedere, fu approntato l'ambiente che ospitò le spoglie dei Ss. Marcellino e Pietro e quello dei Ss. Quattro Coronati.

Deckers si sofferma anche sulla dinamica del martirio dei due Santi, evocata dall'epigramma damasiano²⁴, e ricorda come tanti sono i dubbi circa la loro prima sepoltura sull'Aurelia e il momento della loro traslazione all'interno del complesso della Labicana: quando avvenne questo trasferimento?

²² GUYON 1987, pp. 117-129; DECKERS 1992, pp. 225-228.

²³ DECKERS 1992, pp. 225-226.

²⁴ FERRUA 1942, pp. 160-166.

Lucilla depose i martiri in una sala già predisposta? Il momento dello scavo potrebbe quindi risalire anche a molto dopo il 303-306²⁵. Non lo possiamo dire con certezza, ma Guyon sembra essere sicuro di questa sua proposta per due differenti motivi: non solo perché dopo il 313, quando cioè Costantino iniziò ad intervenire sul sito, il trasferimento delle reliquie difficilmente poteva essere affidato all'iniziativa di una semplice matrona, in quanto doveva verosimilmente richiedere una qualche autorizzazione speciale, ma anche perché, ritardando troppo la creazione del *cubiculum*, faticosamente si riescono ad inserire tutte quelle trasformazioni, che un'analisi archeologico-topografica colloca prima del pontificato di Damaso (366-384)²⁶. Risulta quindi evidente che l'analisi della tipologia di questi ambienti ci può soltanto far approdare ad una cronologia relativa.

Allo stesso modo, secondo Deckers, l'analisi delle iscrizioni non aiuterebbe a confermare la datazione proposta da Guyon²⁷, perché solo in linea generale, possiamo dire che nelle zone della costruzione della basilica predominano le iscrizioni tarde e nelle regioni occidentali Y, I, A e Z, al contrario, quelle più antiche.

Indagini statistiche hanno evidenziato, infatti, che anche nei nuclei delle regioni costantiniane sono state ritrovate – circa il 10% – iscrizioni del tipo più antico, ma questo non sorprende più di tanto²⁸. Di contro *tituli* del tipo più recente sono stati ritrovati nel nucleo centrale di Y, certamente più antico. È ovvio che c'è una difficoltà, che deriva dal fatto che poche sono le iscrizioni ancora *in situ*, pochissime quelle datate e che la maggior parte proviene da riempimenti secondari, rendendo difficile quindi un'analisi che possa aiutare nel tentativo di ricostruire la cronologia della catacomba e, in

²⁵ DECKERS 1992, pp. 225-228.

²⁶ GUYON 1994, p. 98.

²⁷ Guyon suddivide questi testi in tre tipologie. Tipo A: nome del defunto, con o senza aggiunte del tipo "*in pace*"; Tipo B: iscrizioni di una sola riga con il nome del defunto o del dedicante; Tipo C: iscrizioni più lunghe che contengono anche la data della morte e/o l'età, diciture tipiche come "*hic quiescit*" o altre. GUYON 1987, pp. 55-62.

²⁸ DECKERS 1992, p. 224.

questo caso, della regione I, attraverso questo tipo di reperti, rivelatori soltanto di una tendenza, che deve essere comunque presa in considerazione²⁹.

Dalle terre del nostro cubicolo sono emerse soltanto due iscrizioni in frammenti³⁰, le altre probabilmente furono portate via dai saccheggiatori³¹.

Per quanto, quindi, i ritrovamenti monetali possano indicare un *terminus post quem* – che non può certamente essere trascurato – ci si rende conto che la documentazione offerta da altri tipi di materiale non è in grado di farci approdare a delle certezze. Né, necessariamente, l'ampiezza di una regione³² può essere indizio di un'età particolarmente avanzata³³: essa costituisce solo un'ipotesi di lavoro.

* * *

Guyon constata, in realtà, che gli unici indizi di datazione plausibili indicano una probabile saturazione degli antichi reticoli in un periodo anteriore alla Pace della Chiesa e, secondo le sue valutazioni, quindi, la nascita del nucleo centrale dei Ss. Marcellino e Pietro andrebbe collocata in un periodo di poco posteriore alla metà del III secolo, le prime estensioni di questi reticoli originari al volgere del IV secolo e il loro completamento nel corso degli anni 320-340, quando cioè furono create le prime regioni al di sotto degli edifici costantiniani³⁴.

²⁹ Un grafico degli anni '90, che mette a confronto le iscrizioni edite in ICVR VI e i nuovi ritrovamenti epigrafici, conferma, oggi, un panorama mediamente antico per la regione I, che ci conduce verso la fine del III secolo e il primo ventennio del seguente: rarissimi i testi con formulari molto articolati, cristogrammi, incisioni figurate e assenti anche le epigrafi datate, che suggerirebbero una cronologia sicuramente più avanzata. Queste iscrizioni, da un lato, si allontanano dal laconismo proprio delle origini dell'epigrafia cristiana ma, dall'altro, sono ancora lontane dal fare proprie quelle caratteristiche che si affermeranno solo in epoca postcostantiniana. BISCONTI 1994, pp. 7-42; CARLETTI 2008, pp. 39-40.

³⁰ ICVR VI, 16899; ICVR VI, 16249.

³¹ FERRUA 1968, p. 68; BISCONTI 1994, pp. 7-42.

³² GUYON 1987, p. 79.

³³ DECKERS 1992, pp. 220-223.

³⁴ Secondo Guyon, quindi, le prime estensioni della regione I, caratterizzate da grandi *cubacula* e ricche decorazioni, si collocano tra il 300 e il 315 e la loro costruzione sarebbe stata ultimata, nel corso degli anni 320-340, quando vennero create le prime regioni della sezione orientale del complesso della Labicana ed un graffito con data consolare ritrovato nel *cubi-*

Per quanto riguarda la regione I, alcuni materiali rivenuti, come alcune lucerne, attestano che la frequentazione del sito possa essere avvenuta almeno fino all'inizio del V secolo. Un termine più affidabile, per datare il definitivo abbandono dell'area, è fornito dalle murature – realizzate in opera listata dall'andamento irregolare – con cui furono rivestite le pareti della galleria Y, per creare una sorta di *iter* obbligato, che conducesse i pellegrini direttamente alle camere 54 e 55, oggetto di un qualche tipo di venerazione, probabilmente legata ai Ss. Quattro Coronati³⁵.

Guyon ipotizza una datazione di questa struttura tra il VI e il VII secolo, quando effettivamente si assistette ad un rilancio del culto tributato ai martiri pannonici. È ancora possibile quindi ritenere – come il *Repertorium* – che solo il 12% delle pitture facciano riferimento al periodo 295-320, periodo nel quale topograficamente possiamo collocare gli sviluppi delle regioni I ed A³⁶, che sono i più ricchi di pitture?

Guyon, dopo aver analizzato lo sviluppo dell'area, la grandezza dei cubicoli, le epigrafi e le monete si rivolge proprio alla decorazione pittorica, prendendo in esame, in particolare modo, l'analisi dei temi iconografici e lo stile delle pitture, rifacendosi in questo caso, senza troppi nascondimenti³⁷, alle valutazioni effettuate negli anni '60 dal De Bruyne. Secondo Guyon, circa l'85% delle pitture sepolcrali del complesso della Labicana, risalirebbero a un periodo compreso tra il 270-280 e il 325³⁸. A rafforzare questa proposta, Guyon chiama in causa la scelta dei soggetti iconografici rappresentati all'interno di questi ambienti³⁹, mettendo in luce come una simile tendenza – nello scegliere o nello scartare un determinato tema – sia ravvisabile a con-

culum Cf confermerebbe quindi l'inumazione nella regione C a partire dal 340. La data del 325 sembrò a Guyon un buon termine medio. GUYON 1994, pp. 92-100

³⁵ Gli scavi condotti – con metodo stratigrafico – nel 1993 hanno fornito l'occasione per un riesame e un approfondimento della regione, già analizzata dal Ferrua. In particolar modo l'analisi di un interro nella galleria I9, ha permesso di chiarire le fasi di utilizzo della regione: BISCONTI, GIULIANI, TOMMASI 1995, pp. 293-302

³⁶ Bisogna però tenere anche in considerazione che Guyon colloca l'inizio del nucleo originario tra gli anni 260-290 per cui gli risulta difficile ritenere, così come fa il *Repertorium*, che le pitture più antiche risalgano al più presto intorno al 295: GUYON 1994, p. 100.

³⁷ GUYON 1987, p. 96.

³⁸ GUYON 1987, pp. 151-153.

³⁹ GUYON 1987, pp. 151-156.

fronto con lo sviluppo dei sarcofagi romani: si assiste ad una certa indifferenza – nelle pitture tardive – ai temi desunti dall'Antico Testamento e per quelli legati alla morte (per es. il banchetto), mentre acquistano sempre più spazio le scene legate al Nuovo Testamento⁴⁰.

Ma è ancora una volta Deckers che mette in luce, basandosi sulla periodizzazione della produzione dei sarcofagi, che, seppur attendibile, questa tendenza, non si colloca – come dice Guyon – tra il primo e il secondo terzo del IV secolo, ma deve essere spostata di qualche decennio in avanti, in epoca costantiniana: prima di questa data, i sarcofagi a tematica biblica sono molto pochi e, considerando i singoli temi, ci accorgiamo che, per esempio, la storia di Giobbe, che ritroviamo nel nostro cubicolo (ma potremmo anche prendere in esame le immagini dell'adorazione dei Magi, di Susanna o della guarigione dell'emoirissa), non compare nei sarcofagi prima del primo terzo del IV secolo⁴¹; le manifestazioni figurative di carattere biblico più numerose e definite, quindi, si collocano nel corso dell'età costantiniana⁴². Deckers sottolinea che anche se queste immagini tardive compaiano insieme – prendo sempre in esempio il nostro cubicolo – a temi più antichi, ben raffigurati già a partire dall'ultimo terzo del III secolo – penso alle raffigurazioni di banchetto, di Lazzaro, del battesimo di Cristo –, noi non possiamo considerare come antiche anche le altre immagini: sono infatti gli elementi più recenti quelli che noi possiamo considerare decisivi per la datazione di un programma iconografico.

Deckers si domanda – e domanda – «Wollte man mit J. Guyon annehmen, 85% der Malereien in der Katakomben sei (!) vor dem Ende des ersten Viertels des 4. Jh. ausgeführt worden, so bedeutete dies, dass zu einem Zeitpunkt, nach dem in anderen Katakomben noch eine Fülle von Male-

⁴⁰ Guyon divide i temi iconografici in due gruppi, sostenendo che entro il 325 il patrimonio pittorico della catacomba era quasi interamente costituito: Gruppo 1 – 270/280 fino al 325 – contraddistinto da un numero maggiore di temi veterotestamentari, rappresentazioni di banchetti e poche rappresentazioni del Cristo e degli apostoli; Gruppo 2 – dopo il primo quarto del IV secolo – poco numeroso e caratterizzato da una preferenza accordata ai temi del Nuovo Testamento: GUYON 1987, pp. 151-156.

⁴¹ DECKERS 1992, pp. 233-234.

⁴² Cfr. BISCONTI 2000, pp. 257-263. Emblematici per esempio il sarcofago di Balaam a S. Sebastiano o quello di bambino a S. Callisto.

reien entstanden (!), die Sitte des Ausmalens von Grabräumen in unserer Katakombe dramatisch zurückgegangen sein müsste. Wie sollte man dieses erklären?»⁴³. Ma è lo stesso Guyon a rispondere che, seppur coerenti, le affermazioni di Deckers devono fare comunque i conti con un esame topografico che sembrerebbe mostrare⁴⁴, allo stato attuale, che dopo il 340 – non si sa ancora per quale motivo – le pitture nella necropoli dei Ss. Marcellino e Pietro restano un fenomeno marginale: «l'historien de l'art doit apporter des indices indiscutables à l'appui de ses datations»⁴⁵.

Per quanto riguarda la determinazione e la descrizione degli stili, lo studioso tedesco ritiene che oggi ci siano grandi ostacoli per una rigida valutazione cronologica⁴⁶, soprattutto per il periodo che va dalla fine del III agli inizi del IV secolo. La difficoltà è dovuta, non soltanto all'impossibilità di datare con precisione le catacombe, ma anche, per la presenza a Roma di *ateliers* che lavoravano contemporaneamente e che accoglievano artisti dalle mani più o meno esperte e dalle diverse sensibilità⁴⁷: «Es genügt, die beiden Mahldarstellungen in der Kammer der zwei Agapen (= 78) in Ss. Marcellino e Pietro einmal so zu betrachten, als wisse man nicht, dass sie im selben cubiculum gleichzeitig entstanden: Kaum ein Stilgeschichtler dürfte zögern, die beiden Darstellungen eines Sigmamahles, die deutlich von verschiedenen Händen stammen, auch entsprechend deutlich verschieden zu datieren»⁴⁸ (fig. 5-8).

Per quanto riguarda, infatti, più specificatamente la datazione del cubicolo "dei due banchetti" De Bruyne si soffermò lungamente sull'analisi di questo ambiente: perché «marque le tournant décisif annonçant comme tout proche l'avènement du style constantinien. Nous y saisissons l'aboutissement de ce que nous avons appelé le style de transition et, en même temps, les premiers symptômes d'un style dont les différences ne seront plus de degrés, mais de nature»⁴⁹.

⁴³ DECKERS 1992, p. 235.

⁴⁴ GUYON 1994, pp. 92-96.

⁴⁵ GUYON 1994, p. 95.

⁴⁶ DECKERS 1987, p. 30.

⁴⁷ ZIMMERMANN 2002, pp. 163-174.

⁴⁸ DECKERS 1992, p. 238.

⁴⁹ DE BRUYNE 1969, p. 183.



Fig. 5 - Roma. Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo dei "due banchetti". Parete di sinistra. Scena di banchetto (Foto Archivio PCAS).



Fig. 6 - Roma. Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo dei "due banchetti". Parete di fondo. Scena di banchetto (Foto Archivio PCAS).



Fig. 7 - Roma. Catacomba dei Ss. Marcelino e Pietro. Cubicolo dei “due banchetti”. Immagine di Agape (Foto Archivio PCAS).



Fig. 8 - Roma. Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo dei “due banchetti”. Immagine di Irene (Foto Archivio PCAS).

Le proporzioni e la posizione degli oranti rappresentati (figg. 9-10) e ancora il tenue realismo dei banchettanti, l'abbigliamento e le loro acconciature – maschili e femminili – preannuncerebbero un cambiamento, che sta avvenendo, ma che ancora non si è compiutamente realizzato: una sorta di fase intermedia, tra lo “stile illusionista” e l'arte più propriamente costantiniana, verosimilmente collocabile quindi tra la fine del III e gli inizi del secolo successivo, perfettamente in linea con la datazione proposta da Guyon per l'area in cui si trova il nostro cubicolo. Lo studioso francese tenta di tradurre questa fascia cronologica (fine III – inizi IV) descrivendo un arco temporale, compreso tra il 300 e il 315⁵⁰.

⁵⁰ Avendo come riprova anche l'analisi delle costruzioni dovute alla munificenza di Costantino e delle regioni sviluppatesi a partire da essi, la cui pianificazione mostrerebbe – a

Dall'altro lato, Deckers senza proporre soluzioni ai problemi messi in luce, ma calcando la mano soltanto sull'analisi iconografica a confronto con l'arte plastica, tenta di far avanzare la datazione di tutta la regione, e quindi del cubicolo, collocandolo nella media età costantiniana (320-340).

* * *

Come poter quindi – arrivati a questo punto – risolvere il divario tra la datazione fornita da Guyon (300-315) e quella fornita da Deckers (320-240) per il cubicolo “dei due banchetti”? È veramente così importante sanarlo?

L'indagine topografica ci ha aiutato a definire, a grandi linee e con pochi punti fermi, lo sviluppo della regione, collocandolo approssimativamente tra un periodo posteriore alla metà del III secolo, più verosimilmente verso la fine del III, e il 340. È chiaro che l'analisi del cubicolo “dei due banchetti” parla un linguaggio nuovo, con i suoi ampi spazi e la sua ricchezza decorativa, con un programma iconografico articolato, composito, una scelta dei soggetti sicuramente più matura e meno improvvisata, pennellate corpose e un certo colorismo che sembrano anticipare i tratti propri della matura età costantiniana. La resa delle capigliature – maschili e femminili – rimanda alle acconciature di Costantino e di Elena, e le linee e la posizione delle figure – ancora slanciate nella volta – diventano invece nelle rappresentazioni degli oranti più tozze e schiacciate, come nelle più comuni raffigurazioni del terzo decennio del IV secolo.

Tutto ci porta verso l'età di Costantino, anche se vi sono alcuni elementi, come la profusione dell'ornamento, che non ci permettono di recidere completamente il legame con l'arte figurativa precedente, e per questo potremmo accogliere quanto detto dal De Bruyne, che colloca il cubicolo all'apice di una fase di transizione tra la fine dello stile del periodo tetrarchico e quello più propriamente costantiniano, ma per il momento forse non è possibile essere più precisi.

suo dire – la saturazione dei reticoli più antichi, gallerie che quindi dovevano già essere completamente scavate prima del 320-325 (intervallo di tempo nel quale possiamo collocare la fine dei lavori nella basilica e nel mausoleo): GUYON 1994, pp. 92-99.



Fig. 9 - Roma. Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo dei "due banchetti". Orante maschile (Foto Archivio PCAS).



Fig. 10 - Roma. Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo dei "due banchetti". Orante femminile (Foto Archivio PCAS).

Deckers, probabilmente, deve essere ascoltato quando sottolinea che una falsa concordanza – con le proposte di Guyon – avrebbe bloccato l'analisi futura di questo monumento⁵¹ ed ora è forse molto più prudente lasciare aperto questo intervallo e riaprire la questione solo in vista di ricerche e confronti futuri, anche alla luce di un auspicabile riordino della produzione pittorica romana – pagana e cristiana – di questi anni e di nuovi studi archeologico-topografici della catacomba⁵².

È evidente quindi che, ad oggi, non esiste il metodo, ma la soluzione vincente è quella che tiene in considerazione ogni elemento attinente al mo-

⁵¹ DECKERS 1992, pp. 235-236.

⁵² Vedi da ultimo BISCONTI 2011; BISCONTI 2016, pp. 961-986.

numento e spesso «mieux vaut se contenter de datations approximatives qui laissent une large marge de sécurité»⁵³, piuttosto che pretendere forzate datazioni assolute, che come abbiamo visto, allo stato attuale, non è possibile definire.

Nonostante il dibattito circa l'inquadramento cronologico debba trovare ancora una soluzione, emerge dalle relazioni – sia di Deckers che di Guyon – il desiderio che, a partire dai loro contributi, gli specialisti delle varie discipline possano iniziare a dialogare, perché quello che appare chiaro, da tutti questi anni di dibattito, è che non giova a nulla considerare il patrimonio pittorico slegandolo dal contesto in cui si trova, né tanto meno serve a qualcosa considerarlo esclusivamente come controprova per la datazione di una regione.

Il cubicolo “dei due banchetti” – qui preso a caso esemplare – e le sue pitture, scorcio privilegiato per osservare la società, attendono di essere ricollocati al giusto posto nella storia, perché è vero che si è discusso per un divario di solo qualche decennio, ma è pur vero che è in questo lasso di tempo che si sono consumate l'ultima grande persecuzione prima e la Pace della chiesa dopo.

⁵³ REEKMANS 1973, p. 291.

BIBLIOGRAFIA

- BISCONTI 1990 = F. BISCONTI, *Sulla concezione figurativa dell'«habitat» paradisiaco: a proposito di un affresco romano poco noto*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 66, 1990, pp. 25-80.
- BISCONTI 1994 = F. BISCONTI, *Materiali epigrafici dal cimitero dei Ss. Pietro e Marcellino. Spunti e conferme per la cronologia della regione I*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 70, 1994, pp. 7-42.
- BISCONTI 2011 = F. BISCONTI, *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Todi 2011.
- BISCONTI 2016 = F. BISCONTI, *Prolegomeni: l'arte di un secolo*, in *Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae* (Roma, 22-28 settembre 2013), Città del Vaticano 2016, pp. 963-986.
- BISCONTI, GIULIANI, TOMMASI 1995 = F. BISCONTI, R. GIULIANI, F. TOMMASI, *Nuove indagini nella catacomba dei Ss. Pietro e Marcellino sulla Via Labicana*, in *Archeologia Laziale* 12, 1, *Quaderni di Archeologia Etrusco-Italica* 23, 1995, pp. 293-302.
- BRACONI 2016 = M. BRACONI, *Il banchetto e la caccia su due mosaici pavimentali di Oderzo fra tradizione iconografica e autorappresentazione*, in *Antichità Altoadriatiche* 86, 2016, pp. 281-303.
- CARLETTI 2008 = C. CARLETTI, *Epigrafia dei cristiani in Occidente dal III al VII secolo: ideologia e prassi*, Bari 2008.
- DE BRUYNE 1965 = L. DE BRUYNE, *La peinture cémétériale constantinienne*, in *Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie* (Trier, 5-11 september 1965), Berlin-Città del Vaticano 1969, pp. 29-159.
- DE WIT 1938 = J. DE WIT, *Spätrömische Bildnismalerei: Stilkritische Untersuchungen zur Wandmalerei der Katakomben und Verwundeter Monumente*, Berlin 1938.
- DECKERS 1992 = J. G. DECKERS, *Wie genau ist eine Katakombe zu datieren?*, in *Memoriam Sanctorum Venerantes. Miscellanea in onore di V. Saxer*, Città del Vaticano 1992, pp. 217-238.
- DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987 = J. G. DECKERS, H. R. SEELIGER, G. MIETKE, *Die Katakombe "Santi Marcellino e Pietro": Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano-Münster 1987.
- FERRUA 1942 = A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana*, Città del Vaticano 1942.

- FERRUA 1968 = A. FERRUA, *Una nuova regione della catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 44, 1968, pp. 29-78.
- FERRUA 1970 = A. FERRUA, *Una nuova regione della catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 46, 1970, pp. 7-83.
- FÉVRIER 1977 = P.-A. FÉVRIER, *A propos du repas funéraire. Culte et sociabilité. «In Christo Deo pax et concordia sit convivio nostro»*, in *Cahiers Archéologiques* 26, 1977, pp. 29-45.
- FÉVRIER 1978 = P.-A. FÉVRIER, *Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le III^e siècle*, in *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Roma, 21-27 settembre 1975)*, Città del Vaticano, 1978, pp. 211-274.
- FÉVRIER 1989 = P.-A. FÉVRIER, *A propos de la date des peintures des catacombes romaines*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 65, 1989, pp. 105-113.
- FIOCCHI NICOLAI, BISCONTI, MAZZOLENI 2009 = V. FIOCCHI NICOLAI, F. BISCONTI, D. MAZZOLENI (edd.), *Le catacombe cristiane di Roma*, Regensburg 2009.
- GHEDINI 1990 = F. GHEDINI, *Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani*, in *Rivista di Archeologia* 14, 1990, pp. 35-62.
- GIULIANI 2015 = R. GIULIANI, *Le catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro*, Città del Vaticano 2015.
- GUYON 1987 = J. GUYON, *Le cimetière aux deux lauriers: recherches sur les catacombes romaines*, Città del Vaticano-Roma 1987.
- GUYON 1994 = J. GUYON, *Peut-on vraiment dater une catacombe? Retour sur le cimetière «aux deux lauriers» ou catacombe des saints Marcellin et Pierre, sur la via Labicana à Rome*, in *Boreas* 14, 1994, pp. 89-103.
- ICVR = A. FERRUA (ed.), *Inscriptiones Christianae Urbis Romae, nova series VI*, Città del Vaticano 1975.
- JASTRZEBOWSKA 1979 = E. JASTRZEBOWSKA, *Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures des peintures et sculptures des III et IV siècles*, in *Recherches Augustiniennes* 14, 1979, pp. 3-90.
- KOLLWITZ 1969 = J. KOLLWITZ, *Die Malerei der Konstantinischen Zeit*, in *Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie (Trier 5-11 sept. 1965)*, Berlin-Città del Vaticano 1969, pp. 29-158.
- LAZZARA 2011 = A. LAZZARA, *A margine della scena di banchetto*, in F. BISCONTI, *L'ipogeo degli Aureli in viale Manzoni: restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*, Città del Vaticano 2011.
- PELIKANIDIS 1969 = S. PELIKANIDIS, *Die Malerei der Konstantinischen Zeit*, in *Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie (Trier, 5-11 sept. 1965)*, Berlin-Città del Vaticano 1969, pp. 215-235.

- REEKMANS 1973 = L. REEKMANS, *La chronologie de la peinture paléochrétienne. Notes et réflexions*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 49, 1973, pp. 273-291.
- THÜMMEL 1969 = H. G. THÜMMEL, *Die Anfänge der Katakombenmalerei*, in *Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie (Trier, 5-11 september 1965)*, Berlin-Città del Vaticano 1969, pp. 744-752.
- VENDITTELLI 2011 = L. VENDITTELLI, *Il Mausoleo di Sant'Elena: gli scavi*, Milano 2011.
- WIRTH 1934 = F. WIRTH, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin 1934.
- ZIMMERMANN 2002 = N. ZIMMERMANN, *Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei*, Münster 2002.

QUANDO IL LACUS DIVENTA LAQUM

*I caratteri iconografici della fossa dei leoni
tra arti maggiori e arti minori**

ALESSANDRO DI TOMASSI

Premessa

Eusebio di Cesarea, nella *Vita Constantini*, così descriveva il legame dell'imperatore con la vicenda di Daniele, annoverato tra i quattro grandi profeti del Vecchio Testamento: "Nelle fontane collocate al centro delle piazze avresti potuto piuttosto ammirare le statue del Buon Pastore, ben note a chi si lascia guidare dalle Sacre Scritture, e Daniele con i leoni, la cui immagine, forgiata in bronzo, era resa splendente da lamine dorate"¹. D'altronde, non stupisce il fatto che tra gli episodi veterotestamentari assunti e riproposti nell'arte paleocristiana come eloquenti paradigmi di salvezza, il passo della *damnatio ad bestias* di Daniele e del suo "martirio evitato"² sia – senza alcun

* Desidero rivolgere un profondo e sentito ringraziamento al prof. Fabrizio Bisconti e al prof. Matteo Braconi, per la costante cura con cui seguono, oramai da diversi anni, la mia formazione da studente. Sono grato anche a Giovanna Ferri e a Dimitri Cascianelli per i suggerimenti e la cortesia da sempre dimostrata nei miei confronti.

¹ Eus., *Vita Constantini*, 3, 49 = PG 20, 909-1229.

² BISCONTI 1995, p. 256.

dubbio – uno tra quelli più emblematici e ricorrenti, fin dalle origini, nelle arti maggiori e nelle arti minori³.

Tuttavia, nonostante il fatto che il profeta compaia come coprotagonista di altri episodi del Vecchio Testamento tratti dal medesimo libro, come quello dei tre fanciulli ebrei condannati al *vivicomburium* tra le fiamme ardenti della fornace⁴, oppure quello della vicenda di Susanna insidiata dai vecchioni⁵, la singolare fortuna di Daniele, che lo ha eletto a icona figurativa, è ancorata alla celebre espiazione della colpa attraverso la condanna – anzi meglio, le condanne – nella fossa dei leoni.

Il passo scritturistico, pertanto, descrive con ricchezza di particolari le prove sostenute da Daniele presso la corte dei re di Babilonia, Dario prima e Ciro poi; il profeta, infatti, nel corso dell'episodio biblico, evita miracolosamente il supplizio e si vede graziato per ben due volte⁶.

Dopo aver guadagnato la stima e la fiducia del re Dario ed essere stato nominato governatore delle satrapie, gli altri funzionari, accecati dalla gelosia nei confronti di Daniele e non trovando un valido pretesto per accusarlo, si radunarono presso il Palazzo del re a Babilonia e gli chiesero di pubblicare un severo decreto, secondo il quale chiunque da allora a trenta giorni avesse rivolto supplica alcuna a qualsiasi dio o uomo all'infuori del re, sarebbe stato gettato nella fossa dei leoni. Daniele, allora, dopo aver preso atto della disposizione, si ritirò in casa e, malgrado il divieto, dalle finestre rivolte verso Gerusalemme, continuò a pregare in ginocchio tre volte al giorno, come era solito fare anche prima. Il profeta, però, colto dai governatori nell'atto di supplicare il suo Dio, come da prescrizione, venne condannato alla fossa dei leoni. A chiusura di questa venne posta una grande pietra e il re la sigillò

³ A proposito dell'iconografia di Daniele, cfr. essenzialmente: LECLERQ 1920, pp. 221-248; WACKER 1954; DANÉLOU 1957; MINASI 2000a; SANTAGATA 2006, coll. 1332-1334. In generale, sul tema, sulla storia degli studi, sulle varianti iconografiche e per un catalogo esauriente delle ricorrenze del tema di Daniele tra i leoni, vd. il prezioso lavoro di SÖRRIES 2005. Invece, sulla fortuna del tema di Daniele nelle arti maggiori e nelle arti minori, oltre agli articoli di VALENTE 2013 e LAZZARA 2013, rimando al contributo di Raffaella Giuliani presente in questi stessi Atti.

⁴ *Dn* 3, 8-97. Sui caratteri iconografici dei tre fanciulli ebrei nella fornace, vd.: CARLETTI 1975; BISCONTI 1985; MAZZEI 2000a.

⁵ *Dn* 13, 1-64. Riguardo l'iconografia di Susanna, vd.: MINASI 2000b.

⁶ *Dn* 6, 11-25; *Dn* 14, 31-42.

con il suo anello e con quello dei suoi fedeli sudditi. Il giorno seguente, il re, constatando il fatto che Daniele fosse ancora vivo, ordinò che venisse tirato fuori dalla fossa dei leoni, le cui fauci erano state richiuse dall'angelo giunto in soccorso per volontà divina.

In occasione della seconda prova, invece, il profeta era stato lasciato in balia di sette leoni per sei giorni consecutivi. Questa volta l'accusa era scaturita dall'uccisione – mediante una polpetta fatale realizzata con pece, grasso e peli – del serpente sacro di Bel, venerato dai Babilonesi. Nel frattempo, in Giudea, il profeta Abacuc, che aveva preparato una minestra e aveva spezzettato del pane in una cesta per i lavoratori dediti alla mietitura dei campi, venne raggiunto dall'angelo, il quale ordinò al profeta di portare quel cibo a Babilonia e sfamare Daniele nella fossa dei leoni. Abacuc, però, mostrando una certa perplessità, ammise di non aver mai visto Babilonia e di non conoscere la fossa. Detto questo, l'angelo, prendendolo per i capelli, lo trasportò nei pressi della cavità e, subito dopo aver consegnato il cibo mistico al condannato, lo riportò indietro. Il settimo giorno, il re, giunto a compiangere Daniele, pieno di gioia, lo vide seduto tra i leoni di nuovo ammansiti.

Il pregnante significato salvifico del tema di Daniele nella fossa dei leoni, sostenuto con forza dal pensiero dei Padri della Chiesa⁷, come già accennato in apertura, conosce una capillare diffusione nell'arte cristiana, debuttando

⁷ La fortuna del tema di Daniele nella fossa dei leoni deve essere rintracciata, senza dubbio, negli scritti dell'esegesi patristica. La prova *ad bestias* di Daniele, infatti, è stata messa in relazione dai Padri della Chiesa con i sacramenti del Battesimo (CLEM. ALEX., *ET* 83 = SC 23, p. 206) e dell'Eucarestia (PRUD., *Cath.* 4, 70-73 = PL LIX, pp. 775 e ss.), soprattutto in riferimento al momento della vicenda in cui il profeta Abacuc, trasportato dall'angelo, giunge in soccorso con il cibo soterico a nutrire il condannato (*Dn* 14, 33-39). Daniele, difatti, diventa presto il prototipo del cristiano tenace nella fede (CLEM. ROM., *ad Cor.* 45, 6-8 = PG 1, 301; JUST., *Dial.* 87, 4 = PG 6, 684; CYPR., *Ad fort.* 11 = PL 4, 677-702; ASTER. HOM., *VI in Dan. et Susan.* = PG 50, 241) e figura per eccellenza della virtù e del potere della preghiera (CYPR., *De or. dom.* 21 = PL 4, 520-544; ORIG., *De or.* 13, 3 = PG 11, 456; HYPP., *Comm. in Dan.* 2, 29 e 38 = GCS 1, 2), tanto da essere "letto" ora come l'archetipo del martire (CYPR., *Ep.* 57, 8 = PL 4, 194), per la somiglianza dell'episodio biblico con gli atti persecutori dell'epoca (LASSUS 1966), ora addirittura come Cristo (HYPP., *Comm. in Dan.* 3, 27, 5 = SC 14, p. 159), in quanto, come quest'ultimo, era stato rinchiuso in un luogo di morte, destinato a divenire il suo sepolcro, ma dal quale esce indenne e glorificato. In generale, per un compendio sul contenuto dogmatico e sulle interpretazioni della storia di Daniele, così come venivano proposte dalla letteratura patristica, vd.: MINASI 2000a, p. 162.

prima nella pittura catacombale, a partire dagli esordi del III secolo⁸, poi nella plastica funeraria, nelle incisioni figurate⁹ e, in seconda battuta, nelle arti minori, dove riscontra un grande successo¹⁰.

L'iconografia della narrazione biblica sembra non aver avuto una vera e propria fase di gestazione, in quanto lo schema appare già definito e maturo sin dall'inizio e si perpetua inalterato, attraverso la Tarda Antichità, senza sostanziali modificazioni: Daniele è rappresentato stante, giovane e imberbe, con le braccia levate nel gesto dell'*expansis manibus* – sintomo di una salvezza già avvenuta –, affiancato, in posizione araldica e simmetrica, dai leoni, ora rampanti, ora mansueti, come domati dalla preghiera di ringraziamento¹¹ (fig. 1).

⁸ Lo si ritrova, ad esempio, nello *zenit* della celebre volta del cubicolo "Y" delle cripte di Lucina all'interno del comprensorio callistiano (*Wp* 25 = *Nr*, n. 2, p. 103; BISCONTI 2009), nella galleria dei Flavi della Catacomba di Domitilla (*Wp* 5,1 = *Nr*, nn. 3 e 10, p. 121), oppure ancora nella Cappella Greca di Priscilla (*Nr*, n. 39, p. 27), di cui si parlerà più diffusamente a proposito dell'ambientazione in cui si inserisce la vicenda di Daniele (vd. *infra*, Appendice III, p. 742).

⁹ Accanto alla più nota e corposa produzione pittorica e scultorea, merita una riflessione la presenza del tema di Daniele tra i leoni nella documentazione epigrafica. Nelle lastre marmoree preposte a chiusura dei loculi che presentano incisioni figurate, la scena rispecchia essenzialmente lo schema ternario canonico e ricorre solamente in sei esemplari (CALCAGNINI 2006, nn. 5, 38, 47, 59, 60, 68), come esito di una rappresentazione palesemente sommaria e imprecisa, quasi rozza e sgraziata. D'altro canto, però, in questa particolare classe non mancano dei dettagli iconografici che concludono la scena della *damnatio*, come le colombe e gli alberi. Penso, ad esempio, alla lastra marmorea anepigrafe, ancora *in situ*, del cimitero di Pretestato (ICVR V, 15193), nella quale il campo figurato è completato da una colomba in volo con un ramoscello nel becco, forse una palmetta dai tratti poco naturalistici e, sulla destra, da un albero fruttifero che, appena stilizzato, proietta la scena in un *habitat* agreste e bucolico. In generale, sui programmi decorativi e sull'iconografia di Daniele presente su queste lastre incise, vd.: LAZZARA 2013, pp. 313-318.

¹⁰ SANTAGATA 2006, col. 1332.

¹¹ MINASI 2000a, p. 162. A questo schema canonico si aggiungono due attestazioni di esemplare importanza: in un medaglione argenteo, conservato presso il Pontificio Medagliere dei Musei Vaticani (WILPERT 1895, pp. 114-115; SÖRRIES 2005, n. 243, p. 115), Daniele viene raffigurato in ginocchio, nell'attitudine orante, tra le due fiere; in un sarcofago del Museo Archeologico Nazionale di Madrid (BOVINI 1954, n. 24, pp. 143-146; SCHLUNK 1962, pp. 119-151; SÖRRIES 2005, n. 243, p. 115), invece, il profeta si presenta seduto su una roccia e circondato da tre leoni (vd. *infra*, Catalogo, A.a.5).



Fig. 1 - Roma. Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo 27. Volta. Particolare del clipeo centrale. Daniele tra i leoni (da DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987, tav. 11).

Ebbene, a questo punto, ci si potrebbe chiedere quale momento della condanna *ad bestias* di Daniele le maestranze dell'epoca abbiano voluto immortalare. In realtà, ci troviamo davanti ad una scena sintetica e neutrale, esito ultimo della volontà di fondere i due episodi delle esposizioni ai leoni¹².

Nel repertorio figurativo della plastica funeraria, però, lo scenario diventa più narrativo, arricchito dalla raffigurazione, in modulo minore e in secondo piano, del profeta Abacuc. A ben vedere, la presenza di quest'ultimo ci permette di identificare, con una sicurezza direi assoluta, la seconda condanna pronunciata contro Daniele dal re di Babilonia, quella che segue l'uccisione del serpente sacro di Bel¹³. L'iconografia di Abacuc¹⁴ viene inserita relativamente tardi nell'arte cristiana e le sue attestazioni devono essere rintracciate quasi esclusivamente nella plastica funeraria¹⁵: solitamente egli indossa una tunica corta e dei sandali allacciati, mentre offre, su un canestro oppure con le mani, la razione di cibo a Daniele, ancora fotografato nella fossa dei leoni¹⁶.

¹² Questa l'interpretazione proposta da: MINASI 2000a, p. 161.

¹³ *Dn* 14, 31-39. L'antefatto alla seconda condanna, totalmente assente nella pittura cimiteriale, ha riscontrato una diffusione più modesta, in particolar modo nella plastica funeraria. Secondo i canoni di un'iconografia standardizzata, Daniele porge la polpetta fatale al serpente rizzato oppure avvolto intorno ad un albero nei pressi di un'ara accesa o sullo sfondo di un tempio (MINASI 2000a, p. 164). Capita anche però che, in alcuni sarcofagi, questo tema venga inserito come storia accessoria tra le cosiddette "iconografie minori" rappresentate nello zoccolo dell'edicola sepolcrale di Lazzaro. Sull'argomento, vd.: RECIO VEGANZONES 1990.

¹⁴ A proposito dell'iconografia di Abacuc, vd.: PERRAYMOND 1992; PERRAYMOND 2000, pp. 89-91; CALCAGNINI 2007.

¹⁵ Su questo punto, mi sembra opportuno sottolineare il fatto che la figura di Abacuc risulta essere totalmente assente nel repertorio pittorico romano, mentre compare prevalentemente in un numero considerevole di sarcofagi, in gran parte romani ed italici, ma con attestazioni anche in ambiente gallico e iberico. Cfr.: PERRAYMOND 1992 e PERRAYMOND 2000, p. 89.

¹⁶ Sul simbolismo eucaristico e soterico del cibo di Daniele, cfr.: WILPERT 1933; PERRAYMOND 1992, PERRAYMOND 2000, p. 89. Interessante è l'aggiunta del pesce all'interno della cesta di Abacuc raffigurato nel lato breve della capsella-reliquiario dei Santi Quirico e Giulitta, conservata nel Museo Arcivescovile di Ravenna, risalente alla metà del V secolo (WACKER 1954, p. 29; VALENTI ZUCCHINI 1967, pp. 97-99; ANGIOLINI MARTINELLI 1968, n. 138, pp. 81-82; MINASI 2000a, p. 163; SÖRRIES 2005, n. 205, p. 102; VALENTE 2013, p. 300): in questo caso, è evidente la contaminazione con l'episodio neotestamentario della moltiplicazione dei pani e dei pesci. Sui risvolti patristici, cfr.: CYPR., *Oratio* 2 = PL 4, 907;

Una variante iconografica può essere costituita, inoltre, dalla presenza dell'angelo¹⁷: ad esempio, in una pisside eburnea conservata al British Museum¹⁸ (fig. 2a), da riferire cronologicamente tra lo scadere del V e gli inizi del VI secolo, l'angelo, rappresentato alato e con il braccio sinistro sollevato, si appresta ad afferrare con la mano destra la folta chioma di Abacuc per deporlo nei pressi del luogo del martirio¹⁹; il profeta, abbigliato da una tunica lunga caratterizzata da un ricco pannello svolazzante, quasi preso da un impellente sussulto, sembra dirigersi con urgenza verso il condannato, mentre sostiene, nel rimbocco della veste, il cibo mistico. La scena, infine, è conclusa dalla raffigurazione di un cesto di vimini ricolmo di pani (fig. 2b).

Il rigido modulo ternario Daniele-Abacuc-Angelo, però, talvolta prevede anche l'aggiunta di un quarto personaggio che, in alcuni casi solamente accennato in secondo piano, in altri ben definito mentre partecipa alla scena, lascia spazio a diverse possibilità interpretative²⁰.

A tal proposito, merita particolare attenzione la presenza di un personaggio in abiti militari stante accanto a Daniele, al lato opposto di Abacuc, che compare sia nella pisside londinese appena menzionata (fig. 2c), sia in un'alzata di coperchio di sarcofago conservata nel Museo delle Sculture delle Catacombe di S. Sebastiano a Roma²¹ (fig. 3): se per il manufatto roma-

PRUD., *Cath.* 4, 60 = CCL 126, 21; CROM., *Sermo* 25, 2 = CCL 9A, 113-114; QUODV., *Liber. Prom.* 35, 81 = CCL 60, 145-146.

¹⁷ Sull'iconografia dell'angelo, vd.: GIULIANI 2000; PROVERBIO 2007.

¹⁸ A proposito del cofanetto eburneo londinese esiste una corposa bibliografia. Cfr. essenzialmente: DALTON 1901, n. 298, p. 55; DALTON 1909, n. 13; LECLERQ 1920, p. 232; VOLBACH 1976, n. 167, tav. 85; *Age of Spirituality* 1979, n. 436, p. 48; MINASI 2000a, p. 163; SÖRRIES 2005, n. 218, p. 107; MARZINZIK 2013, n. 26.

¹⁹ Riguardo l'ambientazione della scena, vd. *infra*, Appendice III, p. 744.

²⁰ Sulla questione sono state avanzate molteplici proposte di lettura: secondo Myla Per-raymond, l'immagine, in una sorta di *reduplicatio*, ricalcherebbe i tratti iconografici peculiari dell'angelo e, quindi, potrebbe distinguere la volontà divina e l'azione dell'inviato celeste come due momenti ben distinti (PERRAYMOND 1992); per altri studiosi, invece, la figura potrebbe identificarsi con il Cristo (DE BRUYNE 1943), o ancora con l'*angelus qui conclusit ora leonum*, che tuttavia compare solamente nella prima condanna *ad bestias*, come testimoniato da *Dn* 6, 23 (SOTOMAYOR 1975; RUSSO 1978).

²¹ Per il sarcofago romano, vd.: *Ws* 282, 1; *Repertorium* I, 304; PERRAYMOND 2000, p. 90. Marmo. 0,27 x 0,64 m. Riportato alla luce nel 1933 (Wilpert) all'interno del complesso cimiteriale di S. Sebastiano, sulla via Appia Antica, del coperchio rimane essenzialmente



Fig. 2a-c - Londra. British Museum. Pis-side in avorio. a. Daniele tra i leoni (Foto © British Museum); b. Particolare della raffigurazione di Abacuc e dell'Angelo (Foto © British Museum); c. Particolare del personaggio in abiti militari (Foto © British Museum).

no sembra valida l'ipotesi del Wilpert di identificare il personaggio con il re venuto a constatare la sorte del condannato²², per il cofanetto londinese, invece, Alejandro Recio Véganzones aveva proposto di riconoscere nella figura del milite la volontà di tradurre in immagine il concetto della liberazione del profeta per mezzo dell'intervento dell'autorità divina e di quella civile²³.

Oltre a ciò, facendo un passo indietro e ritornando all'iconografia di Daniele, come già accennato all'esordio dei miei ragionamenti, anche se lo schema risulta essenzialmente costante nel tempo e nelle arti, la vicenda biblica

la scena di Daniele tra i leoni e l'iscrizione funeraria di *Alfius Alteius Victorius* inserita in una *tabula inscriptionis*. Quest'ultima presenta il seguente titolo: ((*christogramma*)) *Alf(ius) Alteius [Vic]torius vixi[t a(nnos)] / XVIII m(enses) VI d(ies) X [dep(ositus)] / XIII kal(endas) Oct(obres) in [pace]*. ICVR V, 13446.

²² WILPERT 1933.

²³ RECIO VEGANZONES 1998.



Fig. 3 - Roma. Via Appia Antica. Catacombe di S. Sebastiano. Museo delle Sculture. Alzata di coperchio di sarcofago. Daniele tra i leoni, Abacuc e un personaggio in abiti militari (Foto Archivio Fotografico PCAS).

presenta delle minime variazioni iconografiche – riferibili al vestiario di Daniele, al numero e all’attitudine delle fiere – su cui vorrei ora soffermarmi.

La deviazione più consistente dallo schema canonico si riscontra prevalentemente nei caratteri iconografici che contraddistinguono la figura del profeta. Se nei primissimi prodotti pittorici romani del III secolo, infatti, Daniele si presenta rigorosamente abbigliato con una tunica esomide succinta, oppure talora dotato di un ventrale o di un perizoma²⁴, come testimoniato da un affresco del Cimitero Maggiore²⁵, a partire dal IV secolo appare effigiato in nudità integrale, secondo la maniera eroica. Alla tipologia romana del Daniele nudo, però, nel contesto ravennate, si contrappone il profeta vestito, come si desume da uno stucco del Battistero degli Ortodossi²⁶ e da numerosi

²⁴ MINASI 2000a, p. 162.

²⁵ *Wp* 169, 1 = *Nr*, n. 19, p. 36.

²⁶ PINZA 1969, pp. 48-49; MINASI 2000a, p. 164; PASQUINI 2002, p. 30; SÖRRIES 2005, n. 329, p. 141.

altri esemplari²⁷, nei quali si ricorre specialmente al costume frigio²⁸.

D'altro canto, inoltre, la consistenza numerica delle fiere all'interno della fossa non trova un preciso aggancio con il referente testuale biblico. In effetti, nonostante il fatto che quest'ultimo taccia per la prima prova e citi la presenza di sette nella seconda, il numero dei leoni sembra essere stato simbolicamente ridotto, secondo la rigorosa logica della simmetria, a due o, in qualche raro esempio, a quattro elementi²⁹.

I leoni – si diceva –, rispettando l'armonia compositiva della scena, appaiono sempre disposti simmetricamente ai lati del profeta, anche se, tuttavia, pur conservando inalterato lo schema araldico, non mancano alcune interessanti varianti figurative³⁰. Alle frequenti immagini dei fulvi leoni, ora rampanti mentre protendono le zampe verso la vittima orante, ora accucciati ai suoi piedi, sono presenti scene in cui gli animali sono posizionati di schiena e con la testa rivolta in direzione di Daniele. In realtà, però, a cambiare non è solamente la postura, ma anche l'atteggiamento delle fiere: esse, infatti, possono essere innocue o minacciose, fino all'*unicum* rappresentato dalla particolare versione

²⁷ Molteplici sono le attestazioni, riferibili cronologicamente al V-VI secolo, nei quali il profeta Daniele è vestito con una tunica corta orientale e un berretto frigio sul capo. Mi riferisco, ad esempio, alla capsella-reliquiario marmorea dei Ss. Quirico e Giulitta (per la bibliografia di riferimento, vd. nt. 16), oppure ai lati corti sia del sarcofago di Isacio a S. Vitale (*Repertorium* II, 378), sia di quello frammentario della *traditio legis* del Museo Nazionale (*Repertorium* II, 379). Tutti questi esemplari mostrano evidenti affinità tipologiche, come testimoniato dalla medesima disposizione e attitudine dei leoni, dalla presenza dell'abito persiano, caratterizzato da lunghi pantaloni aderenti, da una tunica attillata e rimboccata all'altezza della vita, dal mantello fermato sul petto da una spilla di forma circolare e dal tipico berretto frigio. A tal proposito, vd.: LAZZARA 2013, pp. 316-317.

²⁸ SANTAGATA 2007, col. 1332.

²⁹ Così come in un frammento di sarcofago a doppio registro del Museo Archeologico di Cagliari (*Repertorium* II, 4; SÖRRIES 2005, n. 130, p. 77; PESCE 1957, pp. 48-51; GIORDANI 1976; PANI ERMINI, MARINONE 1981, pp. 59-61; CORONEO 2000, p. 11; 2007, pp. 1357-1358; 2011, pp. 54-55; TEATINI 2002, pp. 388-391; 2011, pp. 267-271; CASCIANELLI 2015; vd. *infra*, Catalogo, A.a.4), nel tappeto musivo di Henchit el Ms'a'adin, conservato ora al Museo del Bardo di Tunisi (SÖRRIES 2005, n. 88, p. 65; OHM 2008, pp. 90-96), in un piatto vitreo proveniente da S. Ursula a Colonia (GARRUCCI 1876, tav. 169, 1, pp. 111-113; DALTON 1901, n. 628, pp. 124-126; MOREY 1959, n. 347, p. 58; SÖRRIES 2005, n. 273, p. 241), oppure ancora in un frammento di bicchiere proveniente dall'Esquilino e ora esposto ai Musei Vaticani (DE ROSSI 1884-1885, pp. 86-94; LECLERQ 1907, pp. 476-477).

³⁰ Sui caratteri iconografici e sull'atteggiamento dei leoni, vd.: SÖRRIES 2005, pp. 154-157.

in un affresco della Catacomba Anonima di Via Anapo³¹ (fig. 4), dove nel piedritto destro del nicchione 8, rispetto agli esempi citati, la condanna *ad bestias* di Daniele si sviluppa proponendo il profeta, nudo e orante, tra due leoni disposti in maniera asimmetrica. La rappresentazione, molto realistica e carica di tensione, presenta in primo piano un leone seduto sulle zampe posteriori, con le grandi fauci spalancate verso il protagonista; a sinistra, invece, il secondo leone, colto nel vivo della scena, si aggira ancora nervoso intorno al profeta con la coda rizzata, pronto a scattare verso la sua vittima. Al centro, invece, campeggia il volto imperturbabile di Daniele, che, ormai salvo, rende grazie a Dio per il suo intervento. Sullo sfondo, infine, una rapida linea semicircolare di colore verde sembra delimitare l'arena del *lacus leonis*³².

Non mancano, poi, casi in cui si adottano soluzioni iconografiche più singolari attraverso cui viene tradotto in figura l'episodio veterotestamentario di Daniele nella fossa dei leoni. Penso, ad esempio, alla lastra incisa di Βηρᾱτιουϛ Νυκατοραϛ³³, proveniente dal perduto ipogeo Campana e attualmente esposta nel Lapidario del Museo Pio Cristiano³⁴: ci troviamo di fronte ad una vera e propria crasi iconografica, esito di una sintesi estrema, in cui nel cuore del campo marmoreo appaiono simultaneamente, in uno schema araldico, il pastore crioforo, un leone – chiaro rimando alla storia di Daniele – e Giona rigettato dalle fauci del pistrice.

Mi sembra evidente, a questo punto, il motivo per il quale il tema di Daniele tra i leoni abbia riscontrato una così ampia diffusione, muovendosi in tutti gli ambiti dell'arte cristiana. In questo rapporto di relazioni ed interazioni, la vicenda biblica, desunta dal principale episodio del testo veterotestamentario, ha viaggiato dal canale privilegiato delle arti maggiori verso la vasta e variegata categoria delle cosiddette “arti minori”.

³¹ Nr. n. 8, p. 18; DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, pp. 59-61, tav. 3.

³² CORNELI 2006, p. 145; VALENTE 2013, p. 299. Sulla campagna di restauro che ha interessato l'affresco, vd.: MANGIA BONELLA 1991, pp. 61-63. Sulla fossa, vd. *infra*, Catalogo, A.a.1.

³³ ICVR V, 154209.

³⁴ BRACONI 2013.

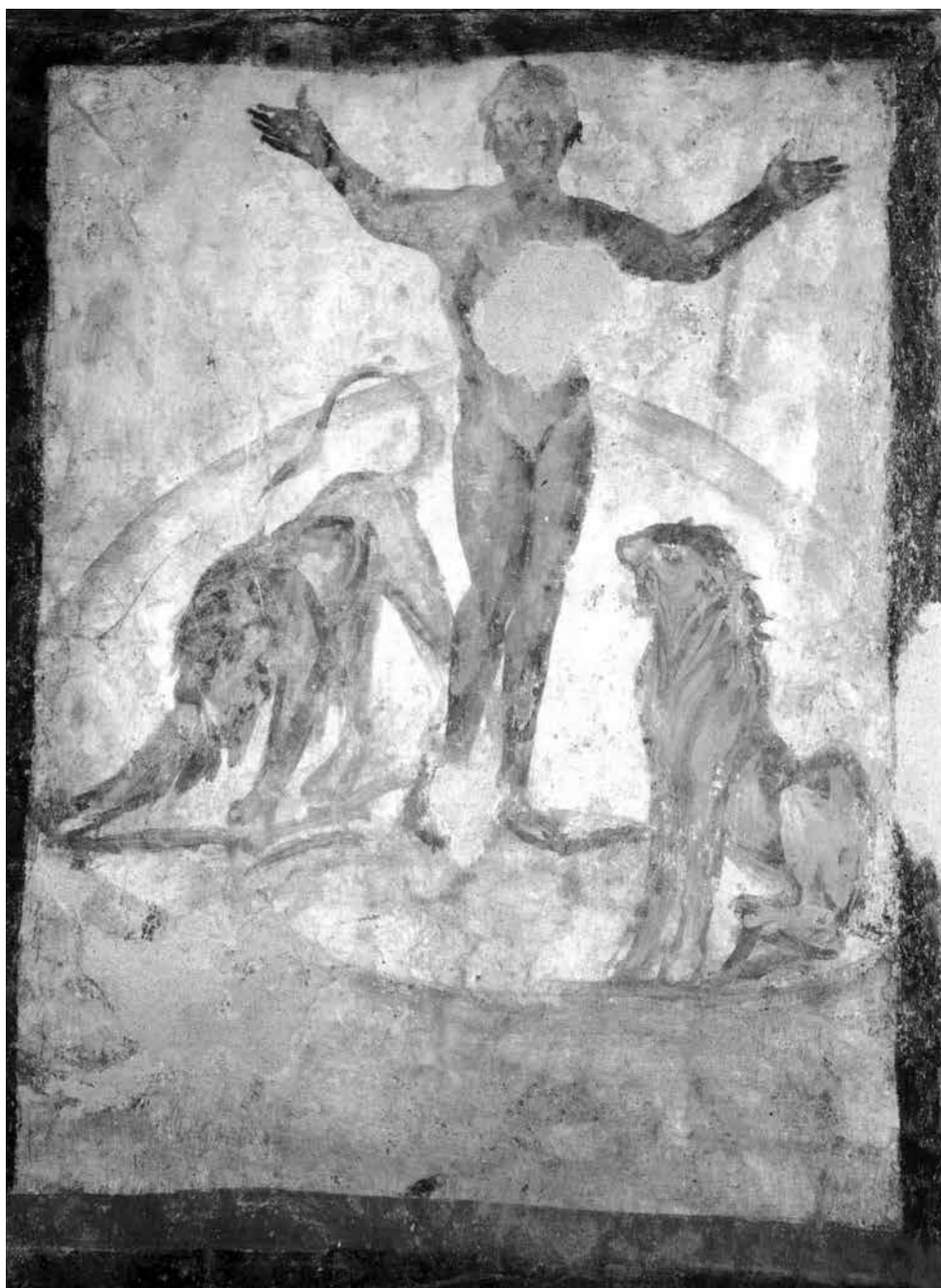


Fig. 4 - Roma. Catacomba Anonima di Via Anapo. Nicchione 8. Piedritto destro. Daniele tra i leoni (da DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, tav. 3).

I caratteri iconografici della fossa dei leoni

Insistendo ulteriormente sulle sfumature semantiche dell'episodio, il mio contributo intende porre una lente d'ingrandimento su uno specifico dettaglio iconografico della vicenda: la rappresentazione del *lacus leonis* in cui vengono ambientate le condanne *ad bestias* del profeta Daniele.

Se nella maggior parte dei casi lo schema iconografico risulta essere caratterizzato da un'estrema sintesi, in cui la fossa è il primo particolare ad essere sacrificato, diversamente, invece, capita che, seguendo alla lettera la *narratio* biblica, il contesto della prova venga rappresentato. Questo piccolo, ma importante, dettaglio iconografico, nel corso del tempo, diviene un elemento peculiare e connotante dell'intera scena, sebbene ricorra in un numero relativamente contenuto – ventidue casi in totale³⁵ – rispetto al cospicuo numero di raffigurazioni del tema di Daniele tra i leoni³⁶.

La fossa, pertanto, come già accennato, quasi completamente assente nella produzione plastica e pittorica di III secolo, appare soprattutto negli affreschi catacombali sotto forma di una generica linea suolo³⁷, accompagnata, talvolta, dalla raffigurazione di ghirlande di fiori esplosi, piccoli arbusti e cespugli³⁸.

Ebbene, mi sembra ora opportuno richiamare l'attenzione sulle sfumature di significato che il termine *λάκκος/lacus* ha assunto nelle varie versioni del passo scritturistico. Da un punto di vista puramente lessicale, infatti, il vocabolo risulta essere polisemantico, in quanto esso poteva essere inteso, con un rimando ad un paesaggio naturale, come cavità, buca o fossa, oppure, ancora, richiamando un contesto acquatico, come pozzo, cisterna e, infine, lago.

³⁵ Sulle ricorrenze della fossa dei leoni, vd. *infra*, Catalogo, pp. 722-736.

³⁶ Reiner Sörries, all'interno del catalogo del volume *Daniel in der Löwengrube*, riporta un totale di 337 attestazioni della scena di Daniele tra i leoni. A tal proposito, vd.: SÖRRIES 2005, pp. 37-144.

³⁷ Sulla questione, vd. ad esempio lo *zenit* della volta del cubicolo "Y" nelle cripte di Lucina, nel comprensorio callistiano, quando l'iconografia di Daniele sostituisce quella più prevedibile del Buon Pastore (*Wp* 25 = *Nr*, n. 2, p. 103; BISCONTI 2009), oppure le pitture di alcuni ambienti della Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro (*Nr*, n. 11, p. 49 = DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987, tav. 2; *Nr*, n. 65, p. 58 = DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987, tav. 44).

³⁸ A tal riguardo, vd. *infra*, Appendice II, pp. 737-741.

Tuttavia, dalla sua prima fase di apparizione fino alle innovazioni più tarde, attraverso le arti maggiori e le arti minori, è possibile seguire il tortuoso *iter* iconografico di questo particolare dettaglio dell'episodio di Daniele tra i leoni, dietro il quale, a partire dal IV secolo, si celava evidentemente un nuovo e chiaro messaggio salvifico, promosso dalla letteratura patristica, la quale, allora, aveva reso fondamentale sia la sua allusione sotto forma di iscrizione, che la conseguente traduzione in immagine.

A tal proposito, interessanti risultano le figurazioni della storia di Daniele in cui le maestranze hanno fatto ricorso a delle puntuali didascalie esplicative, che completano la raffigurazione della scena³⁹. Se in numerosi esemplari, i *tituli* si risolvono nella prevedibile indicazione onomastica del protagonista – in lingua greca (Δανιήλ) o latina (*Daniel*) –, ora definito προφήτης, ora *sanctus*, in altre situazioni, invece, la descrizione diventa meno sintetica e si arricchisce di particolari narrativi, proprio in relazione al contesto in cui viene calata la vicenda biblica. Mi riferisco, innanzitutto, alla pittura del Mausoleo dell'Esodo del cimitero paleocristiano di El-Bagawat⁴⁰, in cui è presente “Δ[ανιή]λ [ἐν λάκ]κῳ”, ad un rilievo del Museo Nazionale algerino⁴¹, che mostra la dicitura “*Daniel in lacu leonu(m)*”, al piatto vitreo di Podgoritzza⁴², conservato al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, che recita “*Daniel de laco leonis*”, oppure, infine, al capitello figurato della Chiesa di San Pedro de la Nave⁴³, nella provincia iberica di Zamora, in cui il contesto viene descritto come “+ *ubi Daniel missus est in laquum leonum*”.

D'altronde, dal pieno IV secolo fino allo scadere della Tarda Antichità, le maestranze, nel tentativo di tradurre più realisticamente la *narratio* biblica, hanno adottato delle ricercate ed esclusive soluzioni iconografiche per la rappresentazione della fossa dei leoni, riconosciuta ora come un *lacus* dalla forma semicircolare, ora rettangolare, ora come un vero e proprio contenitore.

³⁹ In generale, per le iscrizioni che fanno riferimento a Daniele, vd.: SÖRRIES 2005, pp. 151-152.

⁴⁰ A proposito del programma decorativo del Mausoleo dell'Esodo, vd.: CIPRIANO 2008, pp. 133-167. In particolare, per l'affresco di Daniele tra i leoni, pp. 142-145 (nt. 31-33), figg. 68-69. Per quanto riguarda la pittura cimiteriale, vd. anche: SÖRRIES 2005, n. 76, p. 60.

⁴¹ DE ROSSI 1891, p. 69; WUILLEUMIER 1928, p. 98, tav. 14, 7; SÖRRIES 2005, n. 193, p. 98.

⁴² DE ROSSI 1877, pp. 77-85; SÖRRIES 2005, n. 278, p. 125.

⁴³ SCHLUNK 1970; SCHLUNK 1978; SÖRRIES 2005, n. 210, p. 103.

* * *

Nel vasto campionario figurativo della prima arte cristiana, la raffigurazione di Daniele tra i leoni inquadrata da una linea semicircolare – espediente più elementare per rappresentare la fossa – ricorre essenzialmente in nove esemplari: in tutti questi casi, il *lacus* è evidenziato da una semplice linea a “sigma”, molto essenziale negli affreschi, più marcata in altre classi artistiche.

All’interno di questa macrotipologia (Catalogo, A), pertanto, sono distinguibili almeno tre sottotipologie, definite “a nicchia” (A.a), “a recinto steccato” (A.b) e “a ferro di cavallo” (A.c).

Il tipo “a nicchia”, che prevede una visione frontale, a volo d’uccello, di una conca entro cui si inseriscono le figure di Daniele e i leoni, è riscontrabile innanzitutto nei programmi decorativi della Catacomba Anonima di Via Anapo⁴⁴ (A.a.1-3), in cui, quasi in maniera standardizzata, i *pictores* sembrano aver dipinto la linea per mezzo di rapidi tratti, utilizzando una tavolozza dalla gamma cromatica molto variegata, che va dal giallo, passando per il verde, fino al blu (fig. 5). Non mancano, però, esemplari provenienti da rilievi eburnei – come quello conservato presso il Museo di Cartagine⁴⁵ (A.a.6 = B.13), che addirittura presenta una doppia fossa (semicircolare e rettangolare) – e nella plastica funeraria. A tal riguardo, penso alla fronte di sarcofago conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Madrid⁴⁶ (A.a.5), in cui la scena della condanna è inserita all’interno di una fossa caratterizzata da un contorno semicircolare in rilievo (fig. 14), oppure, ancora, ad un frammento di sarcofago custodito nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari⁴⁷ (A.a.4). In quest’ultimo caso, appunto, il *lacus leonis* è indicato

⁴⁴ Rispettivamente: 1) *Nr*, n. 8, p. 18; DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, pp. 59-60, tav. 3; MINASI 2000a, p. 164; SÖRRIES 2005, n. 5, pp. 44-45; 2) *Nr*, n. 11, p. 19; DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, p. 78, tav. 15; SÖRRIES 2005, n. 8, p. 45; 3) *Nr*, n. 14, p. 20; DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, p. 86, tav. 23; SÖRRIES 2005, n. 9, pp. 45-46.

⁴⁵ VOLBACH 1976, n. 216a, tav. 100; SÖRRIES 2005, n. 213, p. 105.

⁴⁶ BOVINI 1954, n. 24, pp. 143-144, fig. 53; SCHLUNK 1962, pp. 119-151; SCHLUNK 1972, p. 210; MINASI 2000a, p. 164; SÖRRIES 2005, n. 173, p. 91.

⁴⁷ *Repertorium* II, 4; PESCE 1957, pp. 48-51; GIORDANI 1976; PANI ERMINI, MARINONE 1981, pp. 59-61; CORONEO 2000, p. 11; 2007, pp. 1357-1358; 2011, pp. 54-55; TEATINI 2002, pp. 388-391; 2011, pp. 267-271; SÖRRIES 2005, n. 130, p. 77; CASCIANELLI 2015.

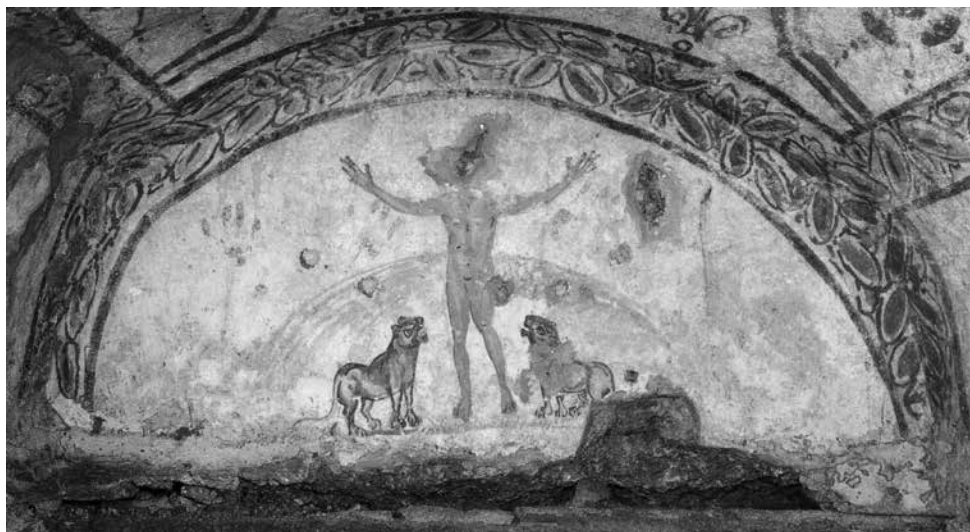


Fig. 5 - Roma. Catacomba Anonima di Via Anapo. Cubicolo 11. Arcosolio della parete sinistra. Lunetta di fondo. Daniele tra i leoni in una fossa semicircolare (da DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, tav. 15).

da un folto fascio di spighe piegato a forma semicircolare: si tratta di un dettaglio figurativo recuperato essenzialmente da un altro schema iconografico di repertorio, ovvero quello della capanna dei pastori, la cui rappresentazione si ritrova specialmente nei sarcofagi detti “a grandi pastorali”⁴⁸.

Le decorazioni dipinte in contesti cimiteriali che presentano la forma a “recinto steccato”, invece, si riducono ad un solo esemplare, per di più collocato al di fuori del contesto romano, ovvero la vicenda della *damnatio* affrescata nell’atrio dell’ipogeo di Santa Maria in Stelle a Verona⁴⁹ (A.b.7): in una versione piuttosto singolare, infatti, la scena di Daniele tra i leoni sembra essere proiettata sullo sfondo di un *lacus* dalle sembianze di una staccionata di forma sigmoide (fig. 6).

⁴⁸ Ad esempio, vd. il sarcofago con temi agro-pastorali proveniente dall’arenario della Catacomba di Priscilla. Su questa classe di sarcofagi e per la bibliografia di riferimento, vd. essenzialmente: SPERA 2000; BISCONTI 2004.

⁴⁹ DORIGO 1968; DALLA BARBA BRUSIN 1977; LUSUARDI SIENA 2004; FOSSALUZZA 2004, p. 245; SÖRRIES 2005, n. 5, pp. 44-45; ANTOLINI 2006; BISCONTI, BRACONI 2012.



Fig. 6 - Verona. Ipogeo di Santa Maria in Stelle. Atrio. Daniele tra i leoni in una fossa a recinto steccato.

Nella particolare soluzione iconografica della fossa definita “a ferro di cavallo”, invece, attraverso un gioco di prospettiva, la conca della nicchia non è più vista a volo d’uccello, ma sezionata: in questo modo, nell’ormai prevedibile schema iconografico, Daniele e i leoni, non sono più inseriti in una cavità, ma in un contesto sotterraneo, all’interno di una sorta di angusto cunicolo.

Questa tipologia di fossa è riscontrabile esclusivamente in due esemplari: il primo, nell’affresco del Mausoleo dell’Esodo presso il cimitero di El-Bagawat⁵⁰ (A.c.I.8), in cui, nella nutrita teoria di temi proposti nella cupola dell’edificio sepolcrale, la scena di Daniele è accolta all’interno di una fossa a “ferro di cavallo” rivolto verso l’alto, realizzata per mezzo di una spessa pennellata di colore bruno (fig. 7); il secondo, invece, nel pluteo di Sant’Apolinare Nuovo di Ravenna⁵¹ (A.c.II.9), nel quale, alle spalle del profeta, è presente un “ferro di cavallo” rivolto verso il basso.

Particolarmente interessante risulta un’ulteriore tipologia di fossa, riconosciuta nella forma rettangolare (Catalogo, B). All’interno di questo schema figurativo, attestato solamente in quattro manufatti, il luogo sacro in cui si era consumato l’esito felice della vicenda di Daniele è evidenziato da un essenziale contorno rettangolare, che rimanda all’idea di un recinto chiuso e ben delimitato.

A tal proposito, nonostante la pellicola pittorica sia piuttosto evanida, nel settore occidentale della cupola del Mausoleo della Pace, proveniente sempre dal cimitero di El-Bagawat⁵² (B.10), il gruppo di Daniele tra i leoni trova posto all’interno di una fossa rettangolare in opera quadrata, incorniciata da palmizi che proiettano la scena *en plein air*.

Una simile impostazione figurativa si ritrova sia nel rilievo eburneo conservato presso il Museo di Cartagine⁵³ (B.13 = A.a.6), sia nel sarcofago, reim-

⁵⁰ SÖRRIES 2005, n. 76, p. 60; CIPRIANO 2008, pp. 133-167 (in part., pp. 142-145, ntt. 31-33, figg. 68-69).

⁵¹ ANGIOLINI MARTINELLI 1968, n. 77, p. 57; DEICHMANN 1969, fig. 65; SÖRRIES 2005, n. 192, pp. 97-98; LAZZARA 2013, pp. 314-315.

⁵² SÖRRIES 2005, n. 75, pp. 59-60; CIPRIANO 2008, pp. 195-236 (in part., pp. 215-218, ntt. 48-59, fig. 103 a-b).

⁵³ Sul rilievo, vd. nt. 45.



Fig. 7 - Oasi di El-Kharga. Cimitero paleocristiano di El-Bagawat. Mausoleo dell'E-sodo. Cupola. Settore occidentale. Particolare dei protoparenti cacciati dall'Eden e di Daniele tra i leoni in una fossa a ferro di cavallo (da CIPRIANO 2008, fig. 68, p. 146).

piegato ad altare, esposto ora nella Chiesa della Santa Cruz di Ecija⁵⁴ (B.12) e rinvenuto durante gli scavi per la costruzione di una cappella all'interno dello stesso edificio, in cui la vicenda di Daniele è accolta ancora una volta all'interno di un *lacus* delimitato da un listello liscio di forma rettangolare (fig. 8).

Infine, tra le numerose miniature che adornano una Bibbia siriana di VI secolo, proveniente presumibilmente da un monastero mesopotamico (Mosul o Mardin) e conservata presso la Biblioteca Nazionale di Parigi⁵⁵ (B.11), di particolare pregio risulta essere la rappresentazione di Daniele posta in apertura del suo libro (fol. 186r). In questo caso, infatti, il profeta, raffigurato senza i leoni, si colloca su una fossa indicata da una sorta di blocco rettangolare, con un'apertura circolare al centro.

Come già accennato precedentemente, tra le varie sfumature di significato del termine *λάκκος/lacus*, fondamentale è il richiamo ad un contesto acquatico. Nell'ambito di questa macrotipologia, definita "a contenitore", la

⁵⁴ BOVINI 1954, n. 12, pp. 72-76, fig. 18; SCHLUNK 1962, pp. 119-151; SÖRRIES 2005, n. 171, p. 91.

⁵⁵ SÖRRIES 1991; SÖRRIES 1993, p. 91, tav. 50; SÖRRIES 2005, n. 80, pp. 61-62.



Fig. 8 - Ecija (Siviglia). Chiesa della Santa Cruz. Fronte di sarcofago. Daniele tra i leoni in una fossa rettangolare (da BOVINI 1954, fig. 18).

fossa dei leoni ricorre in nove esemplari, che presentano tutti uno stesso schema iconografico: Daniele è rappresentato orante, nudo o vestito, con i piedi completamente immersi in un recipiente.

All'interno di questa tipologia (Catalogo, C), pertanto, sono distinguibili almeno tre sottotipologie, definite “a vaschetta” (C.a), “a *kantharos*” (C.b) e “a lago” (C.c).

Lo schema iconografico della fossa “a vaschetta” è attestato esclusivamente in cinque manufatti: mi riferisco innanzitutto al sarcofago “dogmatico” dei Musei Vaticani⁵⁶ (C.a.15), ad un'alzata di coperchio di sarcofago conservata presso la cattedrale di San Lorenzo a Genova⁵⁷ (C.a.16) e in un lato corto di una cassa marmorea esposta nel Museo Archeologico Nazionale di Cordoba⁵⁸ (C.a.17) (fig. 9). Il particolare, poi, oltre che in un piatto vitreo, proveniente da *Concordia Sagittaria* e ora custodito nel Museo Nazionale Concordiese⁵⁹ (C.a.18), appare nel programma decorativo del lucernario del cubicolo 5 delle Catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro⁶⁰ (C.a.14), visto dal Bosio e dal Wilpert, ma di cui, ad oggi, a causa dello stato di conservazione

⁵⁶ *Ws*, 96; *Repertorium* I, 43; SÖRRIES 2005, n. 100, p. 69; UTRO 2007, UTRO 2009.

⁵⁷ *Ws* III, p. 37; *Repertorium* II, 181; SÖRRIES 2005, n. 137, p. 79.

⁵⁸ BOVINI 1954, n. 11, pp. 69-71, fig. 17; SÖRRIES 2005, n. 169, p. 90.

⁵⁹ ZOVATTO 1950, pp. 41-42; SQUARCIAPINO 1952, pp. 204-210, fig. 7; SÖRRIES 2005, n. 281, p. 126; LAZZARA 2013, p. 315, fig. 5.

⁶⁰ *Wp*, 232,1; SÖRRIES 2005, n. 171, p. 9; DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987, tav. 37.

della pellicola pittorica, non è possibile effettuare una lettura iconografica integrale. Tuttavia, in tutti questi esempi citati, Daniele, nudo e orante, si inserisce all'interno di una vaschetta di forma rettangolare, ai cui lati si collocano due leoni seduti sulle zampe posteriori.

Nel corso della piena fase di affermazione, poi, la fossa dei leoni assiste, da un punto di vista semantico, ad un *climax* ascendente: da una semplice vaschetta, si trasforma presto in *kantharos*, fino all'*unicum* del capitello figurato della Chiesa di San Pedro de la Nave, in cui la fossa diventa un vero e proprio lago.

Nella singolare variante iconografica del *lacus* "a *kantharos*", presumibilmente un'evoluzione del tipo "a vaschetta", la fossa viene sostanzialmente sostituita con l'immagine di un vaso. Quest'ultimo, infatti, oltre che in un frammento di ceramica del Prähistorische Staatssammlung di Monaco⁶¹ (C.b.20) e in una lucerna del Campo Santo della Città del Vaticano⁶² (C.b.21), appare, in maniera più evidente, nel programma decorativo di un piatto conservato presso il Römisch-Germanisches Museum di Colonia⁶³ (C.b.19), in cui Daniele, nudo e dalla folta capigliatura, è raffigurato con le braccia allargate, mentre fa capolino dalla bocca di un profondo *kantharos*, caratterizzato da due anse a forma di "sigma" che congiungono il corpo centrale, riccamente decorato, con un largo orlo (fig. 10).

Ebbene, sulla base della provenienza di tutti questi manufatti, il Sörries tende a riferire questa esclusiva soluzione iconografica ad officine ceramiche nordafricane, aggiungendo poi che l'origine del cumulo semantico *lacus-kantharos* andrebbe rintracciato nella traduzione latina del passo scritturistico *Daniel in lacu leonum*⁶⁴: secondo lo studioso, infatti, dato che, da un punto di vista lessicale, il termine *lacus* potrebbe rimandare all'idea di un contenitore generico, il significato sembra essere stato così interpretato e, quindi, è probabile che le maestranze, in una fase ormai matura, abbiano proposto

⁶¹ SÖRRIES 2005, n. 285, p. 128.

⁶² DE WAAL 1896, pp. 387-395; DE WAAL 1897, pp. 228-229; DE WAAL 1901, p. 8, tav. II, 4; SÖRRIES 2005, n. 310, p. 134.

⁶³ SÖRRIES 2005, n. 284, pp. 127-128.

⁶⁴ SÖRRIES 2005, p. 157.



Fig. 9 - Cordoba. Museo Arqueológico Nacional. Lato corto di sarcofago. Daniele tra i leoni in una fossa a vaschetta (Foto © Museo Arqueológico Nacional).



Fig. 10 - Colonia. Römisch-Germanisches Museum. Piatto. Daniele in un *kantharos* (da SÖRRIES 2005, tav. 24).

un'innovazione, legata presumibilmente alla volontà di aumentare il contesto descrittivo della scena e renderlo il più possibile definito.

Ma c'è di più. Al termine di questa complessa interpretazione del termine, il capitello figurato della Chiesa di San Pedro de la Nave⁶⁵ (fig. 10), nella provincia iberica di Zamora, rappresenta la testimonianza più concreta del fatto che, dal *kantharos*, le maestranze arrivano addirittura ad interpretare la fossa non più come un contenitore, ma come una fonte d'acqua.

Nel capitello (C.c.22), riferibile cronologicamente al VII secolo, infatti, la scena della *damnatio ad bestias* sembra essere calata all'interno di un contesto lacustre. Daniele, orante e abbigliato da una tunica discinta caratterizzata da un ricco panneggio, è collocato tra due leoni, i quali, con le zampe ben ancorate al terreno scosceso, convergono verso il fondo, in un *lacus* che si presenta

⁶⁵ Per la bibliografia di riferimento, vd. nt. 43.



Fig. 11 - Chiesa di San Pedro de la Nave. Capitello figurato. Daniele nel lago tra i leoni.

sotto le sembianze di un ristagno d'acqua, al quale, come una fonte, essi si abbeverano. A riprova di questo, le maestranze inseriscono una didascalia, che corre al di sopra della rappresentazione, la quale descrive puntualmente l'ambientazione contestuale della vicenda: “+ *ubi Daniel missus est in laqum leonum*”.

APPENDICE I

Catalogo

Introduzione al catalogo

Nella redazione del catalogo si è scelto un tipo di scheda estremamente agile, che contiene i dati essenziali di ogni singolo manufatto, ossia il luogo di conservazione, – se nota – la provenienza, la tipologia artistica, le indicazioni cronologiche e i principali riferimenti bibliografici, a cui si è aggiunta una breve lettura iconografica.

La seguente schedatura, pertanto, che prende le proprie mosse dal lavoro di ricerca raccolto da Reiner Sörries all'interno del volume *Daniel in der Löwengrube*⁶⁶, si presenta come l'esito ultimo di uno studio tipologico sulla forma assunta dalla fossa dei leoni nelle varie rappresentazioni della condanna *ad bestias* di Daniele, sia nelle arti maggiori che nelle arti minori. Al termine dell'indagine, su un campione totale di 337 attestazioni del tema, la rappresentazione del *lacus leonis* è stata individuata esclusivamente in ventidue esemplari.

Il materiale, di conseguenza, è stato organizzato per macrotipologie, riconoscibili come fossa semicircolare, rettangolare e a contenitore – contraddistinte rispettivamente dalle lettere maiuscole A, B e C – e distinguibili, a loro volta, in varie sottotipologie, individuate attraverso la loro morfologia architettonica, a cui sono state assegnate, invece, le lettere minuscole (a, b e c). Infine, la distinzione all'interno di una stessa sottotipologia è stata definita da numeri romani (I e II). Oltre a ciò, d'ora in avanti la cifra delle ricorrenze della fossa sarà indicata da un numero arabo compreso tra due parentesi tonde, mentre per un rapido catalogo di tutte le ricorrenze, si veda la tabella di sintesi in calce al testo (vd. *infra*, pp. 733-734).

⁶⁶ SÖRRIES 2005.

Catalogo	Denominazione	Ricorrenze
A	Semicircolare	9
A.a	Nicchia	(6)
A.b	Recinto steccato	(1)
A.c	Ferro di cavallo	
A.c.I	Ferro di cavallo rivolto verso l'alto	(1)
A.c.II	Ferro di cavallo rivolto verso il basso	(1)
B	Rettangolare	4
C	Contentitore	9
C.a	Vaschetta	(5)
C.b	<i>Kantharos</i>	(3)
C.c	Lago	(1)
TOTALE		22

A. Semicircolare (9)

A.a Nicchia

1. Roma, Catacomba Anonima di via Anapo (fig. 4)

Nicchione 8. Piedritto destro

Affresco

Età costantiniana

Nr, n. 8, p. 18; DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, pp. 59-60, tav. 3; MINASI 2000a, p. 164; SÖRRIES 2005, n. 5, pp. 44-45

Daniele, nudo e orante, è raffigurato tra due leoni disposti in maniera asimmetrica: uno seduto sulle zampe posteriori, con le grandi fauci spalancate verso il protagonista; l'altro, colto nel vivo della scena, si aggira ancora nervoso intorno al profeta con la coda rizzata, pronto a scattare. Il *lacus leonis* è delimitato da una leggera linea di colore verde che, trapassando il corpo di Daniele e incorniciando le *silhouettes* delle fiere, si conclude sotto le loro zampe.

2. Roma, Catacomba Anonima di Via Anapo (fig. 5)

Cubicolo 11. Arcosolio della parete sinistra

Affresco

Età costantiniana

Nr, n. 11, p. 19; DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, p. 78, tav. 15; SÖRRIES 2005, n. 8, p. 45

Daniele, orante e nudo, è raffigurato tra due leoni dall'atteggiamento minaccioso seduti su una linea suolo. Il *lacus leonis*, di forma semicircolare, è reso dai *pictores* sullo sfondo con rapide pennellate di colore giallo.

3. Roma, Catacomba Anonima di Via Anapo

Nicchione 14. Piedritto destro

Affresco

Età costantiniana

Nr, n. 14, p. 20; DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, p. 86, tav. 23; SÖRRIES 2005, n. 9, pp. 45-46

Daniele, orante e nudo, è raffigurato tra due leoni, resi frontalmente e seduti sulle zampe posteriori. La costruzione anatomica del profeta risulta fortemente disarmonica, vista la sproporzione tra la testa e gli arti inferiori. La scena è inquadrata da una cornice rettangolare rossa. Il *lacus leonis* è indicato da una linea semicircolare di colore blu, mentre la profondità della conca è enfatizzata da uno sfondo bruno.

4. Cagliari, Museo Archeologico Nazionale

da Olbia

Frammento di fronte di sarcofago a doppio registro

Inizi IV secolo

Repertorium II, 4; PESCE 1957, pp. 48-51; GIORDANI 1976; PANI ERMINI, MARINONE 1981, pp. 59-61; CORONEO 2000, p. 11; 2007, pp. 1357-1358; 2011, pp. 54-55; TEATINI 2002, pp. 388-391; 2011, pp. 267-271; SÖRRIES 2005, n. 130, p. 77; CASCIANELLI 2015

Nel registro superiore del sarcofago si conserva la scena del sacrificio di Isacco, la figura del paralitico risanato che sorregge il lettino sulle spalle, insieme a due leoni, che con ogni probabilità dovevano far parte di una raffigurazione incentrata sulla vicenda della condanna di Daniele. Il *lacus leonis* è indicato da una forma semicircolare con delle spighe piegate a fascio, dettaglio figurativo recuperato essenzialmente da un altro schema iconografico di repertorio, ovvero quello della capanna dei pastori, la cui rappresentazione si ritrova specialmente nei sarcofagi detti “a grandi pastorali”.

5. Madrid, Museo Arqueológico Nacional (fig. 14)

da Alcaudete (Jaén)

Frammento di fronte di sarcofago a doppio registro

Prima metà del V secolo

BOVINI 1954, n. 24, pp. 143-144, fig. 53; SCHLUNK 1962, pp. 119-151; SCHLUNK 1972, p. 210; MINASI 2000a, p. 164; SÖRRIES 2005, n. 173, p. 91

Daniele è raffigurato seduto su una roccia, vestito con una tunica corta e circondato da tre leoni: due, di cui si scorgono solamente le teste, si trovano alle sue spalle, mentre l'altro si sistema accovacciato dinanzi a lui. A questi, con ogni probabilità, originariamente doveva aggiungersene un quarto, ora perduto. Il *lacus leonis* è indicato da un contorno semicircolare in rilievo.

6. Cartagine, Musée du Carthage (ex Musée Lavigerie)

Pannello in avorio

V-VI secolo

VOLBACH 1976, n. 216a, tav. 100; SÖRRIES 2005, n. 213, p. 105

Daniele, orante e abbigliato all'orientale, è raffigurato tra due leoni. Le fiere, con le code ancora rizzate e con le fauci spalancate, sono sedute di profilo sulle zampe posteriori. Il *lacus leonis* è rappresentato due volte: nel primo caso, più all'esterno, è indicato da una linea semicircolare; nel secondo, più all'interno, da una forma rettangolare, il cui perimetro è leggermente visibile sullo sfondo (cfr. Catalogo, B.12).

A.b Recinto steccato

7. Verona, Ipogeo di Santa Maria in Stelle (fig. 6)

Atrio. Parete laterale

Affresco

IV secolo

DORIGO 1968; DALLA BARBA BRUSIN 1977; LUSUARDI SIENA 2004; FOSSALUZZA 2004, p. 245; SÖRRIES 2005, n. 5, pp. 44-45; ANTOLINI 2006; BISCONTI, BRACONI 2012

Daniele, orante e abbigliato da un tunica *cincta* che arriva fino al ginocchio, è raffigurato tra due leoni. La scena è inquadrata da una cornice, mentre il *lucus leonis* è indicato da un recinto steccato di forma semicircolare. A sinistra, nella nicchia di risulta tra la linea semicircolare della fossa e la cornice rettangolare, si intravede, in una versione piuttosto singolare, Abacuc, raffigurato con un piatto contenente del cibo nella mano sinistra e una brocchetta nella destra. Le raffigurazioni di quelle che sembrano delle ali e di alcune pennellate orizzontali dietro la figura di Abacuc, potrebbero riferirsi alla presenza dell'angelo che trasporta il profeta per i capelli. Al lato opposto, nel pieno rispetto della simmetria, nonostante il pessimo stato di conservazione della pellicola pittorica, si intuiscono i profili di alcuni personaggi, presumibilmente da identificare con gli altri protagonisti della vicenda oppure di un altro episodio scritturistico⁶⁷.

A.c Ferro di cavallo

A.c.I Ferro di cavallo rivolto verso l'alto

8. Oasi di El-Kharga, Cimitero paleocristiano di El-Bagawat (fig. 7)

Mausoleo dell'Esodo. Cupola. Settore occidentale

Affresco

Fine IV secolo

SÖRRIES 2005, n. 76, p. 60; CIPRIANO 2008, pp. 133-167 (in part., pp. 142-145, ntt. 31-33, figg. 68-69)

⁶⁷ Queste le ipotesi formulate da Raffaella Giuliani. Per una lettura iconografica della scena, vd. il suo contributo presente in questi stessi Atti (in part., p. 254).

Daniele, stante e nell'attitudine orante, è abbigliato da una tunica discinta, che lascia scoperte le gambe ed è raffigurato tra due leoni che protendono con le zampe verso di lui. La vicenda della condanna *ad bestias*, in questo caso, è accolta all'interno di una fossa "a ferro di cavallo" rivolta verso l'alto, realizzata per mezzo di una spessa passata di colore scuro. Sopra la rappresentazione della fossa corre una didascalia esplicativa che descrive il contesto in cui è stata calata la scena: Δ[ανιή]λ [ἐν λάκκ]κῳ.

A.c.II Ferro di cavallo rivolto verso il basso

9. Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo

Pluteo

VI secolo

ANGIOLINI MARTINELLI 1968, n. 77, p. 57; DEICHMANN 1969, fig. 65; SÖRRIES 2005, n. 192, pp. 97-98; LAZZARA 2013, pp. 314-315

Il cuore del campo marmoreo è caratterizzato dalla figura di Daniele, vestito da una specie di perizoma e da un copricapo dalla calotta schiacciata, con le braccia alzate nel gesto dell'orante. Il profeta poggia su un grande cespo centrale, dal quale, profusamente, si diramano dieci volute – cinque per lato – che si concludono ora con delle foglie di vite e di edera, ora con dei fiori esplosi. I due leoni, disposti ai lati di Daniele sopra una leggera linea suolo appena accennata, sono ritratti in atteggiamento mansueto, come testimoniano le code ritratte e le fauci leggermente socchiuse. La raffigurazione del profeta e delle fiere è incorniciata da una fossa "a ferro di cavallo" rivolta verso il basso. Nel pluteo, inoltre, meritano particolare attenzione alcuni dettagli iconografici. Oltre alla presenza di due grappoli d'uva, situati simmetricamente ai piedi del profeta, mi riferisco alla sostituzione zoomorfa dell'intervento di Abacuc: in alto a sinistra, infatti, proprio a ridosso della fossa, una colomba⁶⁸ con una corona nel becco e due piccoli pani concludono la scena.

⁶⁸Una colomba noetica ricorre, ad esempio, anche sulla lastra marmorea anepigrafe, ancora *in situ*, della Catacomba di Pretestato. A proposito dell'incisione figurata, vd. *supra* nt. 10. In generale, sul significato salvifico della colomba, vd.: MAZZEI 2000b.

B. Rettangolare (4)

10. Oasi di El-Kharga, Cimitero paleocristiano di El-Bagawat

Mausoleo della Pace. Cupola. Settore occidentale

Affresco

V secolo

SÖRRIES 2005, n. 75, pp. 59-60; CIPRIANO 2008, pp. 195-236 (in part., pp. 215-218, ntt. 48-59, fig. 103 a-b)

Daniele, raffigurato con un nimbo dorato e abbigliato con una tunica lunga bianca, si colloca tra le personificazioni di *Eirene* e *Dikaiosyne*. Il gruppo di Daniele tra i leoni trova posto all'interno di una fossa rettangolare in opera quadrata, incorniciata da palmizi che proiettano la scena *en plein air*. In questo particolare contesto si sviluppa una scena dinamica, caratterizzata dal movimento repentino dei leoni, i quali sembrano lanciarsi ferocemente verso il profeta. Di contro, in realtà, il volto imperturbabile di Daniele si associa alla pacatezza dei suoi gesti: le braccia, infatti, sono rilassate all'altezza del petto, mentre i palmi delle mani sono allargati nel gesto dell'*expansis manibus*.

11. Parigi, Bibliothèque Nationale

da Mossul o Mardin

Bibbia siriana (syr. 341), fol. 186r

VI secolo

SÖRRIES 1991; SÖRRIES 1993, p. 91, tav. 50; SÖRRIES 2005, n. 80, pp. 61-62

Daniele orante, raffigurato questa volta senza i leoni e riccamente abbigliato alla persiana, si colloca su una fossa indicata da una sorta di blocco rettangolare, con un'apertura circolare nel centro.

12. Ecija (Siviglia), Chiesa della Santa Cruz (fig. 8)

da Ecija

Fronte di sarcofago

V secolo

BOVINI 1954, n. 12, pp. 72-76, fig. 18; SCHLUNK 1962, pp. 119-151; SÖRRIES 2005, n. 171, p. 91

L'episodio della condanna *ad bestias* è ospitato all'interno di una fossa a forma rettangolare: in una sorta di recinto, reso da un listello liscio, si inseriscono, nell'ormai prevedibile schema canonico, Daniele e le due fiere. Il profeta, infatti, orante e abbigliato da una tunica corta e un mantello che ricade dietro le sue spalle, è raffigurato tra due leoni dalle fluenti criniere. Quest'ultimi, accovacciati sulle zampe posteriori, sono disposti di schiena simmetricamente ai lati di Daniele, verso il quale sembrano convergere i loro sguardi e le loro fauci ancora spalancate. La testa del protagonista divide un cartiglio, su cui si legge l'indicazione onomastica del profeta: Δανιήλ.

13. Cartagine, Musée du Carthage (cfr. Catalogo, A.a.6)

C. Contenitore (9)

C.a Vaschetta

14. Roma, Catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro

Cubicolo di Susanna presso il cubicolo cd. dei Quattro Coronati. Lucernario
Affresco

Età costantiniana

Wp, 232,1; SÖRRIES 2005, n. 171, p. 9; DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987, tav. 37

Daniele, orante e nudo, è raffigurato tra due leoni seduti sulle zampe posteriori. Sia nella *Roma sotterranea* del Bosio, che negli acquerelli del Wilpert la fossa dei leoni è indicata da una vaschetta a forma rettangolare. Ad oggi, però, soprattutto a causa dello stato di conservazione della pellicola pittorica, la rappresentazione del *lacus* non è più visibile.

15. Città del Vaticano, Museo Pio Cristiano

dalla Basilica di S. Paolo fuori le mura

Fronte di sarcofago a doppio registro, detto 'dogmatico'. Registro inferiore
Secondo quarto del IV secolo

Ws, 96; *Repertorium* I, 43; SÖRRIES 2005, n. 100, p. 69; UTRO 2007, UTRO 2009

Daniele, orante e nudo, è raffigurato tra due leoni seduti sulle zampe posteriori. Gli sguardi delle fiere convergono verso il profeta, il quale risulta immerso all'interno di una vaschetta a forma rettangolare. A destra, in modulo minore, la figurina di Abacuc porge il cibo soterico al condannato; a sinistra, alle spalle di Daniele, l'angelo assiste alla scena.

16. Genova, Cattedrale di S. Lorenzo

Alzata di coperchio di sarcofago

Primo terzo del IV secolo

Ws III, p. 37; *Repertorium* II, 181; SÖRRIES 2005, n. 137, p. 79

Daniele, orante e nudo, è raffigurato tra due leoni, seduti sulle zampe posteriori. Il profeta e le fiere sono immersi all'interno di una vaschetta a forma rettangolare, mentre a destra si sistema la figura di Abacuc.

17. Cordoba, Museo Arqueológico Nacional (fig. 9)

da Belalcázar

Lato corto di sarcofago

Età costantiniana (313-320)

BOVINI 1954, n. 11, pp. 69-71, fig. 17; SÖRRIES 2005, n. 169, p. 90

Daniele, orante e nudo, è raffigurato tra due leoni dalle fluenti criniere accovacciati sulle zampe posteriori con le fauci ancora spalancate. Sia gli sguardi che le zampe anteriori delle fiere convergono verso il profeta, il quale è affiancato a sinistra dall'angelo, vestito in tunica e pallio nel gesto dell'*adlocutio* e, a destra, da Abacuc, reso in modulo minore e vestito con una tunica esomide. La figura di Daniele è inserita all'interno di una fossa a vaschetta, mentre i due leoni si dispongono simmetricamente ai lati di quest'ultima.

18. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese

da *Concordia Sagittaria*

Piatto vitreo

Fine IV secolo

ZOVATTO 1950, pp. 41-42; SQUARCIAPINO 1952, pp. 204-210, fig. 7; SÖRRIES 2005, n. 281, p. 126; LAZZARA 2013, p. 315, fig. 5

Daniele, raffigurato nel gesto dell'*expansis manibus* e con il capo nimbatto, è abbigliato esclusivamente da un esiguo pallio contabulato, sostenuto dal braccio sinistro. I due leoni, disposti in posizione simmetrica ai lati del profeta, sono seduti con il dorso rivolto verso il centro della scena e, con una conseguente rotazione del corpo, rivolgono lo sguardo verso il protagonista, mentre la loro criniera, resa con dei semplici tratti, risulta estremamente stilizzata. Daniele è inserito all'interno di una fossa a vaschetta, dotata di una piccola decorazione romboidale sulla fronte. A sinistra, due componenti naturalistiche, una pianta e un fiore esplosivo, concludono la scena.

C.b *Kantharos*

19. Colonia, Römisch-Germanisches Museum (fig. 10)

Piatto in ceramica

IV secolo

SÖRRIES 2005, n. 284, pp. 127-128

Daniele, nudo e dalla folta capigliatura, è raffigurato con le braccia allargate, mentre fa capolino dalla bocca di un profondo *kantharos*, caratterizzato da due anse a forma di "sigma" che congiungono il corpo centrale, riccamente decorato, con un largo orlo estroverso. Ai lati, due leoni rampanti dalle fluenti criniere e con le fauci spalancate tendono lo sguardo e le zampe anteriori verso il profeta. La scena è incorniciata da due cerchi concentrici.

20. Monaco, Prähistorische Staatssammlung

Frammento di piatto in ceramica

IV secolo

SÖRRIES 2005, n. 285, p. 128

Daniele, orante e abbigliato alla persiana, è inserito all'interno di un vaso. A destra, un leone tende le zampe verso il profeta. Presumibilmente la decorazione doveva presentare a sinistra la figura del secondo leone, colto anch'esso in un'analoga posizione.

21. Città del Vaticano, Campo Santo

Lucerna

V secolo

DE WAAL 1896, pp. 387-395; DE WAAL 1897, pp. 228-229; DE WAAL 1901, tav. II, 4, p. 8; SÖRRIES 2005, n. 310, p. 134

Daniele, orante, nimbato e abbigliato alla persiana, appare a mezzobusto all'interno di un *kantharos*. Ai lati, in posizione simmetrica, si sistemano i due leoni.

C.c Lago

22. Chiesa di San Pedro de la Nave (prov. Zamora) (fig. 11)

Capitello figurato

VII secolo

SCHLUNK 1978; SCHLUNK 1978; SÖRRIES 2005, n. 210, p. 103

Daniele, orante e abbigliato da una tunica discinta caratterizzata da un ricco pannello, è collocato tra due leoni. La scena si svolge all'interno di una sorta di depressione: un contesto, direi appunto, lacustre. I leoni, infatti, con le zampe ben ancorate al terreno scosceso, convergono verso il fondo, in un *lacus* che si presenta sotto le sembianze di un ristagno d'acqua, al quale, come una fonte, essi si abbeverano. Alla peculiarità di questa ambientazione, di contro, si pone la disarmonica realizzazione della figura di Daniele, vista la discordanza delle proporzioni tra le varie membra del corpo, in quanto le braccia e la testa risultano maggiorate rispetto alle gambe e al suo esile busto. In ogni caso, il profeta risulta immerso all'interno di questo lago, come testimoniato dai piedi che scompaiono al suo interno. Un'iscrizione, che corre al di sopra della rappresentazione, descrive puntualmente il contesto ambientale della vicenda, recitando “+ *ubi Daniel missus est in laquum leonum*”.

Tabella di sintesi.

N.	Catalogo	Denominazione	Classe artistica	Luogo di conservazione	Datazione
	A	Semicircolare			
	A.a	Nicchia			
1		Nicchia	Affresco	Roma. Catacomba Anonima di Via Anapo. Nicchione 8. Piedritto destro	IV secolo
2		Nicchia	Affresco	Roma. Catacomba Anonima di Via Anapo. Cubicolo 11. Arcosolio della parete sinistra. Lunetta di fondo	IV secolo
3		Nicchia	Affresco	Roma. Catacomba Anonima di Via Anapo. Nicchione 14. Piedritto destro	IV secolo
4		Nicchia	Sarcofago	Cagliari. Museo Archeologico Nazionale	Inizio IV secolo
5		Nicchia	Sarcofago	Madrid. Museo Arqueológico Nacional	Prima metà del V secolo
6		Nicchia	Pannello eburneo	Cartagine. Musée du Carthage (ex Musée Lavigerie)	V-VI secolo
	A.b	Recinto steccato			
7		Recinto steccato	Affresco	Verona. Ipogeo di Santa Maria in Stelle. Atrio. Parete laterale	IV secolo
	A.c	Ferro di cavallo			
8	A.c.I	Ferro di cavallo verso l'alto	Affresco	Oasi di El-Kharga. Cimitero paleocristiano di El-Bagawat. Mausoleo dell'Esodo	Fine IV secolo
9	A.c.II	Ferro di cavallo verso il basso	Pluteo	Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo	VI secolo
	B	Rettangolare			
10		Recinto rettangolare	Affresco	Oasi di El-Kharga. Cimitero paleocristiano di El-Bagawat. Mausoleo della Pace	V secolo
11		Recinto rettangolare	Miniatura	Parigi. Bibliothèque Nationale. Bibbia siriana (syr. 341), f. 186r	VI secolo

PARTE V
La sfera del privato tra lusso e devozione

12		Recinto rettangolare	Sarcofago	Ecija (Siviglia). Chiesa della Santa Cruz	V secolo
13		Recinto rettangolare	Pannello eburneo	Cartagine. Musée du Carthage (ex Musée Lavigerie)	V-VI secolo
	C	Contenitore			
	C.a	Vaschetta			
14		Vaschetta	Affresco	Roma. Catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro. Cubicolo 51. Lucernario N.B. La vaschetta è riprodotta esclusivamente nella restituzione grafica nella <i>Roma Sotterranea</i> del Bosio e negli acquarelli del Wilpert.	IV secolo
15		Vaschetta	Sarcofago	Città del Vaticano. Museo Pio Cristiano	Secondo quarto del IV secolo
16		Vaschetta	Sarcofago	Genova. Cattedrale di S. Lorenzo	Primo terzo del IV secolo
17		Vaschetta	Sarcofago	Cordoba. Museo Arqueológico Nacional	313-320
18		Vaschetta	Piatto	Portogruaro. Museo Nazionale Concordiese	Fine IV secolo
	C.b	<i>Kantharos</i>			
19		<i>Kantharos</i>	Frammento di un piatto in ceramica	Colonia. Römisch-Germanisches Museum	IV secolo
20		<i>Kantharos</i>	Piatto	Monaco. Prähistorische Staatssammlung	IV secolo
21		<i>Kantharos</i>	Lucerna	Città del Vaticano. Campo Santo	V secolo
	C.c	Lago			
22		Lago	Capitello	Chiesa di San Pedro de la Nave (prov. Zamora)	VII secolo

Tavola delle concordanze.

N.	Catalogo	Denominazione	<i>Repertorium</i>	BOVINI 1954	NESTORI 1993	VOLBACH 1976	SORRIES 2005
	A	Semicircolare					
	A.a	Nicchia					
1		Nicchia			n. 8, p. 18		n. 5, pp. 44-45
2		Nicchia			n. 11, p. 19		n. 8, p.45
3		Nicchia			n. 14, p. 20		n. 9, pp. 45-46
4		Nicchia	<i>Repertorium</i> II, 4				n. 130, p. 77
5		Nicchia		n. 24, pp. 143-144			n. 173, p. 91
6		Nicchia				n. 216a, tav. 100	n. 213, p. 105
	A.b	Recinto steccato					
7		Recinto steccato					n. 69, p. 58
	A.c	Ferro di cavallo					
8	A.c.I	Ferro di cavallo verso l'alto					n. 76, p. 60
9	A.c.II	Ferro di cavallo verso il basso					n. 192, pp. 97- 98
	B	Rettangolare					
10		Recinto rettangolare					n. 75, pp. 59-60
11		Recinto rettangolare					n. 80, pp. 61-62
12		Recinto rettangolare		n. 12, pp. 72-76			n. 171, p. 91
13		Recinto rettangolare				n. 216a, tav. 100	n. 213, p. 10

PARTE V
La sfera del privato tra lusso e devozione

	C	Contenitore					
	C.a	Vaschetta					
14		Vaschetta			n. 51, p. 57		n. 31, p. 50
15		Vaschetta	<i>Repertorium</i> I, 43				n. 100, p. 69
16		Vaschetta	<i>Repertorium</i> II, 181				n. 137, pp.78-79
17		Vaschetta		n. 11, pp. 69-71			n. 169, p. 90
18		Vaschetta					n. 281, p. 126
	C.b	<i>Kantharos</i>					
19		<i>Kantharos</i>					n. 284, pp. 126-127
20		<i>Kantharos</i>					n. 285, p. 127
21		<i>Kantharos</i>					n. 310, p. 134
	C.c	Lago					
22		Lago					n. 210, p. 103

APPENDICE II

*Ghirlande di fiori, alberi e rocce:
l'ambientazione en plein air della fossa dei leoni*

Nel panorama figurativo della prima arte cristiana, diversamente da quanto riportato nella descrizione del referente testuale biblico, non è raro incontrare la scena di Daniele tra i leoni calata in una situazione provvista di un'ambientazione contestuale. Quest'ultima, talvolta, si performa come una quinta scenografica prettamente agro-bucolica, caratterizzata da fiori esplosi, ghirlande di petali di rosa⁶⁹, piccoli arbusti, oppure alberi dalle fronde rigogliose, collocati simmetricamente ai lati dei protagonisti; non mancano, però, singoli cespugli ad arricchire la scena⁷⁰ (fig. 12).

Tuttavia, in alcuni esemplari sembra di assistere a delle originali virate semantiche verso un simbolismo più alto, il quale ci accompagna verso alcuni nodi interpretativi da sciogliere: gli arbusti, infatti, come variante figurativa, possono essere sostituiti dalle palme⁷¹. Questo accorgimento iconografico, ad esempio, compare nelle pitture del cimitero ebraico di Beth She 'arim in Israele⁷², in due sarcofagi algerini⁷³, oppure su un medaglione del Museo Pio Cristiano⁷⁴. In ogni caso, dato che il dettaglio iconografico della palma si colloca principalmente sullo sfondo delle scene, risulta difficile distinguere

⁶⁹ Ad esempio, nel contesto romano, in due affreschi della Catacomba Anonima di Via Anapo (*Nr*, n. 9, p. 18 = DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, p. 65, tav. 23; *Nr*, n. 10, p. 19 = DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, pp. 71-72, tav. 14) e in una pittura della Catacomba della S. Croce (*Wp*, p. 316). Il motivo, legato sempre alla scena di Daniele, però, ricorre anche nella Catacomba di San Gennaro a Napoli e in quella di Vigna Cassia a Siracusa (rispettivamente SÖRRIES 2005, n. 64, p. 55 e n. 67, p. 57).

⁷⁰ Su questo punto, vd.: SÖRRIES 2005, n. 131, p. 77; n. 138, p. 79; n. 139, p. 79; n. 172, p. 91. Riguardo la presenza di alberi e cespugli nella scena di Daniele tra i leoni, vd.: SÖRRIES 2005, p. 158.

⁷¹ In generale, sul simbolismo della palma, vd.: DE SANTIS 2000.

⁷² SÖRRIES 2005, n. 77, p. 60.

⁷³ *Repertorium* III, 594 e 601.

⁷⁴ SÖRRIES 2005, n. 264, pp. 121-122.



Fig. 12 - Roma. Catacomba Anonima di Via Anapo. Cubicolo 10. Arcosolio della parete sinistra. Lunetta di fondo. Daniele e i leoni tra ghirlande di petali di rosa (da DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991, tav. 14).

con precisione i casi in cui esso assume un significato simbolico e quelli in cui riveste una semplice funzione decorativa.

D'altronde, alla luce di tutti questi ragionamenti, risulta particolarmente chiaro il fatto che la rappresentazione della vegetazione, sulla scia di un *horror vacui* di fondo, venga enfatizzata soprattutto nei casi in cui a mancare è proprio la fossa dei leoni. Ebbene, a mio modo di vedere, non si tratterebbe di un aggancio allusivo al *lacus leonis*; piuttosto, la componente paesaggistica in cui si inserisce la prova *ad bestias* di Daniele richiamerebbe esclusivamente uno generico svolgimento della scena *en plein air*.

La presenza di un *background* vegetativo, tuttavia, è riscontrabile sia nelle arti maggiori che nelle arti minori, ma risulta legittimo fare alcune considerazioni riguardo la plastica funeraria. Se in alcuni esemplari, infatti, è evidente la volontà degli *artifices* di ambientare la scena in un *habitat* agreste



Fig. 13 - Narbonne. Musée Archéologique. Sarcophago ad alberi. Daniele tra i leoni (da *Repertorium* III, 366, tav. 90).

e bucolico⁷⁵, capita anche che questo espediente figurativo venga adottato come ingegnosa soluzione per dividere le scene del Vecchio e del Nuovo Testamento immortalate nelle fronti di una precisa classe di sarcofagi, definita appunto “ad alberi”⁷⁶. Ma è certamente nell’impostazione tettonica di un sarcofago del Museo Archeologico di Narbonne⁷⁷ (fig. 13) che si verifica uno dei casi più interessanti riconducibili al fenomeno che stiamo osservando.

Il sarcofago – si diceva –, riportato alla luce a Narbonne nel 1959 durante l’attività di scavo per la realizzazione del “Boulevard de 1848”, ora è conservato presso il Museo Archeologico della città. Il programma decorativo della cassa marmorea, come prevedibile, fotografa numerose scene, ispirate tutte alla materia biblica, che si fondono insieme e si inseriscono tra i fusti e le fronde degli alberi. In particolare, nello spazio centrale e tra due palme, campeggia una figura femminile orante, verso la quale sembrano convergere tutte le storie immortalate: a sinistra trovano posto Mosè che batte la rupe, la Moltiplicazione dei pani e la Guarigione del cieco; a destra, invece, la Guarigione del paralitico, Daniele tra i leoni e la Resurrezione del figlio della vedova di Naim.

⁷⁵ Tra le ricorrenze della scena di Daniele tra i leoni inquadrata da alberi nella scultura funeraria, si possono citare: *Repertorium* I: 330, 516; *Repertorium* II: 6, 152, 153, 223; *Repertorium* III: 16, 309, 366, 445, 456; SCHLUNK 1969, pp. 166-181.

⁷⁶ Per i sarcofagi “ad alberi” e bibliografia di riferimento, vd.: MAZZEI 2008.

⁷⁷ *Repertorium* III, 366, tav. 90, 1-3. Marmo. 0,67 x 2,19 x 0,70 m.

Interessante, da un punto di vista puramente iconografico, risulta essere la presenza di una roccia all'interno dell'ambientazione della scena. Per quanto riguarda la pittura, possiamo procedere solamente per supposizioni, in quanto l'unica attestazione proviene dalle restituzioni grafiche, edite da Giovanni Battista De Rossi⁷⁸ e riprodotte a loro volta dagli schizzi del marchese Campana, della parete laterale dell'omonimo ipogeo⁷⁹. Protagonista della pittura cimiteriale, infatti, è di nuovo Daniele: nel canonico schema ternario, le fiere dalle fluenti criniere sono rappresentate sedute e con le code erette, mentre protendono le zampe anteriori verso il profeta, il quale, nudo e orante, è collocato sopra un cumulo di rocce.

Per di più, in un sarcofago conservato presso il Museo Civico di Velletri⁸⁰, nell'intensa costellazione di scene immortalate sulla sua fronte, trova posto ancora la rappresentazione di Daniele tra i leoni. Anche in questo caso, il profeta, quasi in posizione maiestatica, è colto nel gesto dell'*expansis manibus* su quella che sembra essere una piccola altura.

Uno schema analogo al sarcofago velletrano, ma realizzato con fattura alquanto sgraziata e sommaria, appare, invece, nel programma decorativo di un titolo marmoreo proveniente dal cimitero di S. Alessandro e conservato ora nel Lapidario Cristiano dei Musei Vaticani⁸¹, in cui Daniele, nella sua canonica iconografia di tipo romano, è raffigurato tra i leoni con le fauci spalancate in tono minaccioso e accovacciati di profilo su un terreno roccioso appena accennato con leggeri tratti.

⁷⁸ DE ROSSI 1886, tavv. II-III.

⁷⁹ Gli inediti schizzi del marchese Campana, ritenuti per lungo tempo perduti, sono conservati presso l'Archivio della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra e sono stati recentemente studiati da Giovanna Ferri, la quale, in un articolo pubblicato nella *Rivista di Archeologia Cristiana*, ripercorre la storia della scoperta del monumento funerario nei pressi del Sepolcro degli Scipioni e, sulla base dei disegni, presenta una lettura iconografica dell'intero ipogeo (FERRI 2016). In particolare, il verso del foglio 1, che riporta la decorazione degli arcosoli delle pareti dell'ambiente, accoglie da una parte la raffigurazione della condanna *ad bestias* di Daniele – resa a matita e campita con l'ocra –, un calice vegetale e Noè nell'arca; dall'altra parte, invece, una figura femminile orante e abbigliata con tunica color ocra e un pallio bianco. Per la bibliografia di riferimento, cfr. anche: BRACONI 2013.

⁸⁰ *Repertorium* II, 242; SÖRRIES 2005, n. 139, p. 79.

⁸¹ ICVR VIII, 23025; CALCAGNINI 2006, n. 59, p. 85.



Fig. 14 - Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Frammento di fronte di sarcofago. Daniele tra i leoni seduto su una roccia (Foto © Museo Arqueológico Nacional).

Lo stesso dettaglio iconografico, in realtà, torna anche su un frammento di sarcofago, conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Madrid⁸² (fig. 14), in cui il profeta si presenta seduto su una roccia e circondato da tre leoni: due di questi, di cui si scorgono solamente le teste, sono dietro alle sue spalle; il terzo è accovacciato dinanzi a lui. La lacuna, data dalla frattura sul lato destro della fronte del sarcofago, però, non permette di accertare con sicurezza la presenza di un quarto leone, necessario per il rispetto della simmetria⁸³. Presumibilmente, a mio modo di vedere, diversamente dallo schema iconografico standardizzato che vede Daniele orante, in quest'ultimo caso, potremmo essere di fronte alla rappresentazione di un preciso momento della seconda condanna di Daniele: l'istante in cui, secondo il passo biblico, il re, accorso a constatare la sorte di Daniele, trova il profeta seduto tra i leoni oramai ammansiti⁸⁴.

⁸² Per la bibliografia di riferimento, vd. *supra*, Catalogo, A.a.5.

⁸³ Il Sörries (SÖRRIES 2005, p. 91) ipotizza la presenza di più leoni, forse sette, in analogia con il passo scritturistico (*Dn*, 14).

⁸⁴ *Dn* 14, 40.

APPENDICE III

Archi, colonne, portici ed edifici: le quinte scenografiche del lacus leonis

Solamente in alcuni casi estremamente eccezionali l'arte cristiana ha calato la scena della condanna *ad bestias* di Daniele in un'ambientazione urbana, proiettando le *silhouettes* delle figure in primo piano o illusionisticamente, per effetto prolettico, contro fondali scenici costruiti. Capita, quindi, che il *lacus leonis* perda i suoi peculiari caratteri iconografici che lo legano più ad una fossa/vaschetta e che le scene siano immortalate all'interno di un nuovo contesto, contraddistinto o da isolate "citazioni architettoniche"⁸⁵, oppure da veri e propri edifici articolati⁸⁶.

Mi riferisco, innanzitutto, alla raffigurazione del libro di Daniele affrescato sul fondo rosso della Cappella Greca in Priscilla⁸⁷ (fig. 15), in cui, nell'episodio della prova, Daniele, effigiato vestito e rigidamente stante tra le due fiere, è collocato sullo sfondo di un edificio architettonicamente complesso, caratterizzato da un corpo centrale pilastrato a due piani e circondato, alle estremità, da altrettante strutture cupolate. In questo caso, riprendendo le proposte di lettura teorizzate da Fabrizio Bisconti, abbandonando – almeno per poco – i canoni di una rappresentazione sintetica, potremmo essere dinanzi alla raffigurazione del Palazzo del re di Babilonia, oppure, più semplicemente, ad un'evanescente allusione ad un paesaggio di genere⁸⁸.

Una simile ambientazione, seppur rappresentata in maniera più evocativa e in modulo minore, si ritrova in un tessuto egizio, conservato presso il Royal Scottish Museum di Edimburgo⁸⁹: l'esito felice della vicenda, questa volta, è

⁸⁵ SPERA 2013.

⁸⁶ In generale, sulle rappresentazioni urbane, reali ed ideali, nella pittura catacombale romana, vd.: BISCONTI 1989.

⁸⁷ *Nr.*, n. 39, pp. 27-28; MINASI 2000a, p. 162; SÖRRIES 2005, n. 15, p. 47. Sulle scene relative al ciclo di Daniele affrescate sulle pareti dall'ambiente più interno della Cappella Greca di Priscilla, vd. il contributo di CASCIANELLI 2010.

⁸⁸ BISCONTI 1989, pp. 1306-1308.

⁸⁹ ILLGEN 1968, pp. 37-40; SÖRRIES 2005, n. 332, p. 142.

reso dal profeta orante che, ritratto nimbato in una sorta di avvallamento, funge da diaframma per la rappresentazione di due collinette, sulle quali, in lontananza, si impostano due strutture architettoniche di forma cilindrica, che sembrano rimandare, a mio modo di vedere, ad una rappresentazione urbana, presumibilmente un labile accenno alla città di Babilonia.

Se nella pittura di Priscilla il Palazzo appare come un'entità perlopiù evanescente, dato anche dallo stato di conservazione della pittura, ricche di particolari sembrano essere le vedute più rav-

vicinate degli edifici in opera isodoma, riprodotti alle spalle di Daniele in due singolari pissidi eburnee: una è conservata al Rheinisches Landesmuseum di Treviri⁹⁰, ritrovata nell'anfiteatro della stessa città e riferibile alla seconda metà del V secolo; l'altra, frammentaria e datata al VI-VII secolo, proveniente da una tomba longobarda di Nocera Umbra, ma presumibilmente di officina ravennate, è conservata nel Museo dell'Alto Medioevo di Roma⁹¹. Anche se la lacuna nella parte superiore della pisside romana non permette di apprezzare sino in fondo una lettura iconografica integrale, in tutti e due gli esemplari, lo sfondo è caratterizzato dalla stessa articolazione architettonica, ovvero una cortina di mattoni in opera quadrata isodoma, nella quale si inserisce un'apertura arcuata, entro cui si innesta la figura di Daniele, vestito e nel gesto dell'*expansis manibus*. Ai lati, secondo lo schema canonico, oltre ai due leoni, si impostano gli altri personaggi della vicenda: l'angelo e Abacuc, che reca il mistico nutrimento al condannato.



Fig. 15 - Roma. Catacomba di Priscilla. Cappella greca. Parete laterale dell'ambiente più interno. Daniele tra i leoni sullo sfondo di una struttura architettonica articolata (Foto Archivio Fotografico PCAS).

⁹⁰ VOLBACH 1976, n. 162, p. 105, tav. 82; SÖRRIES 2005, n. 216, p. 106.

⁹¹ SÖRRIES 2005, n. 217, pp. 106-107. La datazione al VI-VII secolo e la provenienza da un'officina ravennate sono state proposte da: VOLBACH 1976, n. 164, p. 106, tav. 83.

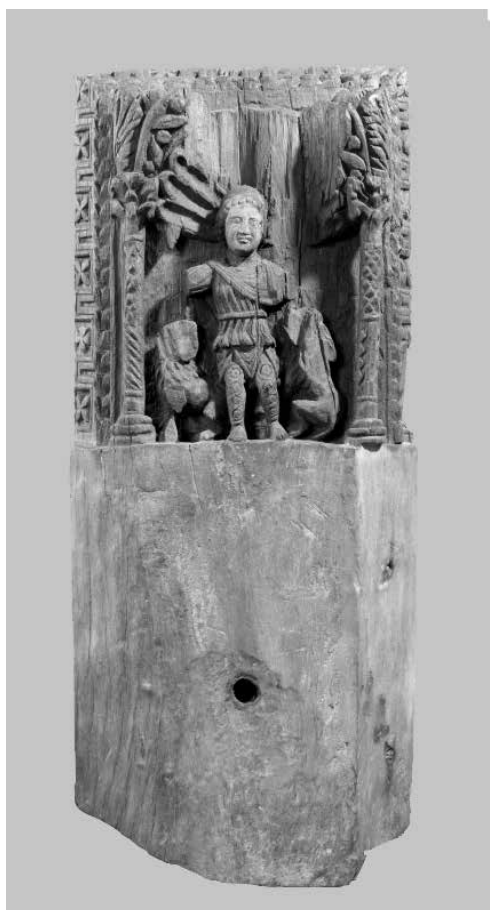


Fig. 16 - Berlino. Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. Rilievo ligneo. Daniele tra i leoni (Foto © Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst).

D'altro canto, nella già citata *pis-side eburnea* del British Museum⁹² (fig. 2a), l'immagine di Daniele tra i leoni è inquadrata da un portico, costituito da una struttura architettonica articolata che ricorda una sorta di baldacchino: quattro colonne monolitiche – due in primo piano, due sullo sfondo in bassorilievo – sorreggono una copertura voltata, realizzata per mezzo di una valva di conchiglia. Lo stesso dettaglio iconografico, inoltre, è presente in un rilievo ligneo, da riferire cronologicamente tra il V e il VII secolo e conservato presso il Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst di Berlino⁹³ (fig. 16). In quest'ultimo esemplare, tuttavia, oltre ad un'accurata attenzione per i dettagli, è presente una lieve variazione dell'assetto architettonico: nel rilievo, infatti, la valva di conchiglia non è posta a copertura della costruzione, ma è collocata alle spalle di Daniele orante, quasi per rimandare all'idea di un'absidiola di un edificio di culto. Le colonne

presentano dei basamenti monolitici e dei capitelli che richiamano lo stile corinzio con foglie d'acanto, mentre i fusti sono entrambi divisi in due sezioni ben distinte, caratterizzate da ricche decorazioni di varia natura – a rombi per la parte superiore, a linee oblique e a triangoli per quella inferiore. Ai lati

⁹² Sul cofanetto londinese, vd. *supra*, nt. 18.

⁹³ SÖRRIES 2005, n. 220, p. 108.

della scena, come elementi di riempimento, delle foglie di arbusti spuntano dallo sfondo e una trama decorativa, caratterizzata da una cornice serpentineforme intorno a dei fiori esplosi, incorniciano la raffigurazione.

Eppure, forse per una sineddoche figurativa, gli elementi architettonici sui fondali delle scene si possono ridurre anche a singoli elementi isolati: ad esempio, gli archi e le colonne⁹⁴.

In un pluteo conservato presso il Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst di Berlino⁹⁵ e datato al VI-VII secolo, Daniele orante, vestito alla persiana, è collocato al di sotto di un arco in opera isodoma; in un rilievo del Museo Archeologico di Istanbul⁹⁶ di IV-V secolo, invece, la figura del profeta, abbigliato di nuovo all'orientale con il berretto frigio, è accolta sotto un arco, completato dalla presenza di una tenda affusolata⁹⁷, fissata ai lati e nella parte sommitale attraverso dei medaglioni di forma circolare; infine, in un frammento di un tavolo in pietra a forma sigmoide o circolare, datato al IV-V secolo e conservato presso il Museo del Louvre⁹⁸ – di cui rimane solamente la raffigurazione del leone destro e di Abacuc con il cibo salvifico –, il fondale architettonico proietta la scena all'interno di un edificio, reso da una successione di colonne, sormontate da archi a tutto sesto, sotto ognuno dei quali si inseriscono le figure dei protagonisti.

Tuttavia, in particolare, la presenza delle colonne è riscontrabile specialmente in una pisside eburnea conservata nella Dumbarton Oaks Collection

⁹⁴ Ad esempio, sulla presenza delle colonne, vd. anche: SÖRRIES 2005, nn. 315-318, pp. 136-137. Mi sembra utile sottolineare il fatto che la raffigurazione di questi elementi, nella maggioranza dei casi, più che ad una determinata tipologia architettonica, sarebbe da riferire, come nel caso dei sarcofagi, alla scansione colonnare degli episodi: a questo proposito, ad esempio, vd. la rappresentazione della condanna *ad bestias* di Daniele inclusa nel programma decorativo del Mausoleo di Centcelles (SCHLUNK, ARBEITER 1978; RECIO VEGANZONES 1998, pp. 709-737).

⁹⁵ SÖRRIES 2005, n. 195, p. 98.

⁹⁶ FIRATLI 1960, p. 91; GRABAR 1963, p. 128, tav. XII, 4; FIRATLI 1990, n. 105, tav. 40; SÖRRIES 2005, n. 182, p. 95.

⁹⁷ La presenza di tendaggi è riscontrabile in alcuni sarcofagi provenienti dalla Gallia meridionale (*Repertorium* III, 439, 456, 494). Sul significato allusivo del parapetasma, vd.: MAZZOLENI 2000.

⁹⁸ DRESKEN WEILAND 1991, p. 349 (Kat. 7); SÖRRIES 2005, n. 201, pp. 100-101.

di Washington⁹⁹, variamente attribuita ad officine siro-palestinesi o alessandrine e da riferire cronologicamente tra il tardo V e il VI secolo. In questo caso, rispetto agli altri esempi citati, il manufatto ritrae il profeta, vestito da una tunica succinta e nell'attitudine orante, tra due colonne in opera isodoma, delle quali è visibile la particolare cura nella resa di ogni singolo filare di mattoni.

⁹⁹ WEITZAMANN 1972, n. 18, tav. 16D; VOLBACH 1976, n. 168, p. 107, tav. 85; *Age of Spirituality* 1979, n. 421, pp. 469-470; MINASI 2000a, p. 163; SÖRRIES 2005, n. 219, p. 107.

CONCLUSIONI

Alla luce di tutti questi ragionamenti, in buona sostanza, più che la presenza di un vero e proprio cartone standardizzato circolante, nel caso particolare del *lacus leonis*, sarebbe stata la differente comprensione delle diverse allusioni di significato del termine *λάκκος/lacus* da parte delle maestranze a giocare un ruolo di primaria importanza.

Per il suo primo periodo di apparizione, sembra che la raffigurazione della fossa, rispetto alle ricorrenze più schematiche della scena della *damnatio ad bestias* non contestualizzata, sia in realtà un elemento ritenuto non indispensabile – giudicato forse sovrabbondante o, comunque, accessorio – nell'economia narrativa del racconto, almeno per l'arte, estremamente sintetica, della prima ora. E proprio in questo senso vanno intesi gli accenni paesaggistici di carattere bucolico (alberi, fiori e piante) e cosmico presenti nelle scene di III-IV secolo, che alludono più ad un'atmosfera *en plein air* simbolica ed emblematica, che ad un contesto aderente al dettato biblico.

Il pieno IV secolo, invece, sembra essere uno spartiacque, la prima fase di vita di questo dettaglio iconografico. Non bisogna dimenticare, pertanto, che al tempo della speculazione patristica alla fossa dei leoni era stato attribuito un nuovo e preciso valore soterico che, da allora, la rendeva fondamentale nella raffigurazione della vicenda di Daniele: dalla letteratura dei Padri della Chiesa¹⁰⁰, infatti, si legge che il *lacus leonis* era stato assimilato ad un sepolcro, sigillato da una grande pietra, da cui un giorno, come aveva fatto il Cristo, il fedele perseverante nella preghiera sarebbe risorto¹⁰¹.

Tuttavia, il leggero ritardo, di circa un secolo, con cui la raffigurazione della fossa si affaccia effettivamente nell'arte cristiana, non dovrebbe stupirci affatto. Per definizione, infatti, il percorso che quest'ultima segue nella fase di migrazione dalle catacombe al sopraterra, man mano si articola, si complica, si eleva, tanto che le maestranze arrivano addirittura a sdoganare alcune forme e abbandonare alcuni modelli iconografici ritenuti allora canonici. In altre situazioni, invece, le redazioni di alcuni soggetti, pur rispondendo an-

¹⁰⁰ Cfr.: HYPP., in *Dan.*, III, 27, 5 (= SC 14, p. 159) e anche Ps. EPIPH., in *resurr.*, III (= PG 43, col. 472).

¹⁰¹ CIPRIANO 2008, p. 142, nt. 32.

cora agli schemi compositivi originari, vengono arricchite di nuovi elementi, sempre fedelmente desunti dal testo biblico. Ebbene, abbandonando i canoni di una rappresentazione sintetica ed essenziale, si aggiungono dei dettagli funzionali ad amplificare le potenzialità narrative della struttura iconografica di base. E nel caso del tema di Daniele tra i leoni, non poteva che essere la fossa in cui viene accolta la vicenda della condanna *ad bestias*.

A tal proposito, è interessante il fatto che tra il IV e il VII secolo assistiamo alla effettiva deflagrazione del particolare iconografico della fossa dei leoni, presumibilmente anche come conseguenza della nuova valenza simbolica che le era stata assegnata. D'altronde, fino allo scadere della Tarda Antichità, le maestranze hanno adottato delle ricercate ed esclusive sperimentazioni iconografiche che collocano la figura di Daniele all'interno di una nicchia interrata, in un recinto sigmoide o rettangolare, in una vaschetta, in un *kantharos*, oppure ancora, per effetto prolettico, contro fondali scenici costruiti, caratterizzati ora da isolate citazioni, ora da complessi architettonici ben strutturati: si tratta essenzialmente, come già accennato, di complementi volti a conferire un accento più narrativo alle composizioni, nel tentativo di tradurre più realisticamente la *narratio* biblica.

Ebbene, il VII secolo rappresenta un crinale, ovvero il momento in cui, dopo un lungo periodo, la fossa viene assimilata ad un lago. Il capitello figurato della Chiesa di San Pedro de la Nave, nella provincia iberica di Zamora, rappresenta, quindi, la prova più concreta del fatto che nell'ultimo stralcio dell'età antica, da quel *kantharos*, che evidentemente era una traduzione letteraria del termine *λάκκος/lacus*, le maestranze arrivano addirittura ad interpretarlo non più come una semplice vaschetta, ma come una fonte, alla quale le fiere si abbeverano. L'attenzione dei leoni, oramai ammansiti, in buona sostanza, si sposta dal volto imperturbabile di Daniele, con le braccia levate nel gesto dell'*expansis manus*, ai suoi piedi, immersi completamente nell'acqua: il *lacus*, oramai, è diventato *laqum*.

BIBLIOGRAFIA

- Age of Spirituality* 1979 = K. WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 through February 12, 1978)*, New York 1979.
- ANGIOLINI MARTINELLI 1968 = P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedievale di Ravenna*, 1, Roma 1968.
- ANTOLINI 2006 = L. ANTOLINI, *L'ipogeo di Santa Maria in Stelle. Guida storico-artistica*, Verona 2006.
- ARBEITER 1994 = A. ARBEITER, *Frühe hispanische Darstellungen des Daniel in der Löwengrube*, in *Boreas* 17, 1994, pp. 5-12.
- BARDY 1947 = G. BARDY, *Introduction*, in *Sources Chrétiennes* 14, Hyppolite. *Commentaire sur Daniel*, Paris 1947.
- BISCONTI 1985 = F. BISCONTI, *I tre giovani di Babilonia nella fornace su un coperchio di sarcofago da Stimigliano (Rieti)*, in *Vetera Christianorum* 22, 1985, pp. 261-269.
- BISCONTI 1989 = F. BISCONTI, *Le rappresentazioni urbane nella pittura cimiteriale romana. Dalla città reale a quella ideale*, in *Actes du XI^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Lyone, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste, 21-28 septembre 1986)*, 2, Città del Vaticano 1989, pp. 1305-1321.
- BISCONTI 1995 = F. BISCONTI, *Dentro e intorno all'iconografia martiriale romana: dal "vuoto figurativo" all' "immaginario devozionale"*, in M. LAMBERIGTS, P. VAN DEUN (edd.), *Martyrium in Multidisciplinary Perspective Memorial Louis Reekmans*, Leuven 1995, pp. 247-292.
- BISCONTI 2004 = F. BISCONTI, *I sarcofagi del paradiso*, in F. BISCONTI, H. BRANDENBURG (edd.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma, École Française, 8 maggio 2002)*, Città del Vaticano 2004, pp. 53-74.
- BISCONTI 2009 = F. BISCONTI, *Storia di un travaglio conservativo. A proposito delle pitture dei cubicoli dei Sacramenti e delle cripte di Lucina*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 85, 2009, pp. 55-76.
- BISCONTI, BRACONI 2012 = F. BISCONTI, M. BRACONI, *L'ipogeo di S. Maria in Stelle: il programma iconografico e le vie significative*, in *Antichità Alto Adriatiche* 73, 2012, pp. 141-148, 389-390.
- BISCONTI, LEGA 1997 = F. BISCONTI, C. LEGA, *Apparato figurativo*, in I. DI STEFANO MANZELLA (ed.), *Le iscrizioni dei Cristiani in Vaticano. Materiali e contributi*

- scientifici per una mostra epigrafica* ('Inscriptiones Sanctae Sedis', 2), Città del Vaticano 1997, pp. 301-302.
- BOVINI 1954 = G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani della Spagna*, Città del Vaticano 1954.
- BRACONI 2013 = M. BRACONI, *Il pastore e le belve. Crasi iconografiche e paradossi tematici sulla lastra romana di Βηπατιους Νικατορας*, in F. BISCONTI, M. BRACONI (edd.), *Incisioni figurate della Tarda Antichità. Atti del Convegno di Studi (Roma, Palazzo Massimo, 22-23 marzo 2012)*, Città del Vaticano 2013, pp. 59-79.
- CALCAGNINI 1993 = D. CALCAGNINI, *Nuove osservazioni sulla lastra di Pontiana del Museo Pio Cristiano*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 69, 1993, pp. 161-177.
- CALCAGNINI 2006 = D. CALCAGNINI, *'Minima Biblica'. Immagini scritturistiche nell'epigrafia funeraria di Roma*, Città del Vaticano 2006.
- CALCAGNINI 2007 = D. CALCAGNINI, s. v. *Abacuc*, in *Nuovo Dizionario Patristico di Antichità Cristiane*, 2007, coll. 3-4.
- CARLETTI 1975 = C. CARLETTI, *I tre giovani ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica*, Brescia 1975.
- CASCIANELLI 2010 = D. CASCIANELLI, *Le pitture della parete d'ingresso della Cappella Greca di Priscilla: ipotesi e nuove riflessioni. Il libro di Daniele affrescato sulle pareti della Cappella Greca di Priscilla*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 86, 2010, pp. 265-296.
- CASCIANELLI 2015 = D. CASCIANELLI, *Nuove riflessioni iconografiche sul registro inferiore del sarcofago con il sacrificio di Isacco del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari*, in R. MARTEORELLI, A. PIRAS, P. G. SPANU (edd.), *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi. Atti dell'XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Cagliari, 23-27 settembre 2014)*, 2015, pp. 571-576.
- CIPRIANO 2008 = G. CIPRIANO, *El-Bagawat. Un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto*, Todì 2008.
- CORNELI 2006 = C. CORNELI, *I dipinti della Catacomba Anonima di Via Anapo*, in M. ANDALORO (ed.), *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini*, Roma 2006, pp. 143-148.
- CORONEO 2000 = R. CORONEO, *Scultura medio bizantina in Sardegna*, Nuoro 2000.
- CORONEO 2007 = R. CORONEO, *Sarcofagi marmorei del III-IV secolo d'importazione ostiense in Sardegna*, in R. M. BONACASA CARRA, E. VITALE (edd.), *La Cristianizzazione in Italia fra Tardoantico ed Altomedioevo. Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Agrigento, 20-25 novembre 2004)*, Palermo 2007, pp. 1353-1368.

- CORONEO 2011 = R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, Cagliari 2011.
- DALTON 1901 = O. M. DALTON, *Catalogue of the Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London 1901.
- DALTON 1909 = O. M. DALTON, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London 1909.
- DALLA BARBA BRUSIN 1977 = D. DALLA BARBA BRUSIN, *Una probabile "aedes catechizandorum" nell'ipogeo di S. Maria in Stelle in Val Pantena*, in *Aquileia Nostra* 48, 1977, pp. 257-272.
- DANIÉLOU 1957 = J. DANIÉLOU, s. v. *Daniel*, in T. KLAUSER (ed.), *Reallexicon für Antike und Christentum*, 3, Stuttgart 1957, coll. 575-585.
- DE BRUYE 1943 = L. DE BRUYE, *L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'histoire du geste*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 20, 1943, pp. 113-278.
- DE BRUYE 1970 = L. DE BRUYE, *La "cappella greca" di Priscilla*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 46, 1970, pp. 291-330.
- DECKERS, MIETKE, WEILAND 1991 = J. G. DECKERS, G. MIETKE, A. WEILAND, *Die Katakombe "Anonima di via Anapo": Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano 1991.
- DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987 = J. G. DECKERS, H. R. SEELIGER, G. MIETKE, *Die Katakombe "Santi Marcellino e Pietro": Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano 1987.
- DEICHMANN 1969 = F. W. DEICHMANN, *Ravenna. Geschichte und Monumente*, Weisbaden 1969.
- DE MARIA 1996 = L. DE MARIA, *Lastra funeraria*, in A. DONATI (ed.), *Dalla terra alle genti: la diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, Milano 1996, n. 225, p. 306.
- DE ROSSI 1877 = G. B. DE ROSSI, *L'insigne piatto vitreo di Podgoritzza, oggi nel Museo Basilewski in Parigi*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana* 3, 1877, pp. 77-85.
- DE ROSSI 1884-1885 = G. B. DE ROSSI, *Frammento di bicchiere vitreo adorno di immagini bibliche lavorate ad intaglio*, in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1884-1885, pp. 86-94, tavv. V-VI.
- DE ROSSI 1891 = G. B. DE ROSSI, in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1891, p. 69.
- DE SANTIS 2000 = P. DE SANTIS, s. v. *Palma*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 238-240.

- DE WAAL 1896 = A. DE WAAL, *Darstellung einer Märtyrers auf altchristlichen Lampe*, in *Römische Quartalschrift* 10, 1896, pp. 387-395.
- DE WAAL 1897 = A. DE WAAL, *Darstellung einer Märtyrers auf altchristlichen Lampe*, in *Römische Quartalschrift* 11, 1897, pp. 228-229.
- DE WAAL 1901 = A. DE WAAL, *Die figürlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen*, in *Festgabe des Collegium Pium Teutonicum ad Campum sanctum Vaticanum zum 25. Jahrestag seiner Stiftung am 21.11.1900*, Freiburg 1901.
- DONATI, GENTILI 2001 = A. DONATI, G. GENTILI (edd.), *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, Milano 2001.
- DORIGO 1968 = W. DORIGO, *L'ipogeo di Santa Maria in Stelle in Val Pantena (Verona)*, Firenze 1968.
- DRESKEN WEILAND 1991 = J. DRESKEN WEILAND, *Tischplatten aus theodosianischer Zeit*, Città del Vaticano 1991.
- FERRI 2016 = G. FERRI, *L'ipogeo cristiano presso il Sepolcro degli Scipioni negli schizzi a lapis del marchese Giovanni Pietro Campana*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 92, 2016, pp. 85-114.
- FIRATLI 1960 = N. FIRATLI, *Deux nouveaux reliefs funéraires d'Istanbul et les reliefs similaires*, in *Cahiers anch.* 11, 1960.
- FIRATLI 1990 = N. FIRATLI, *La sculpture Byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul*, Paris 1990.
- FLAMINIO 2000 = R. FLAMINIO, s. v. *Cantaro*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 143-146.
- FOSSALUZZA 2004 = G. FOSSALUZZA, *Pittura architettonico-decorativa*, in F. FLORES D'ARCAIS (ed.), *La pittura in Veneto. Le origini*, Milano 2004, pp. 245-282.
- GARRUCCI 1876 = R. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato 1876.
- GIORDANI 1976 = R. GIORDANI, *Di un singolare rilievo funerario cristiano del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 52, 1976, pp. 157-184.
- GIULIANI 2000 = R. GIULIANI, s. v. *Angelo*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 106-109.
- GIULIANI 2001 = R. GIULIANI, *Lastra con Daniele fra i leoni*, in DONATI, GENTILI 2001, n. 48, p. 213.
- GRABAR 1963 = A. GRABAR, *Sculpture Byzantines de Constantinople*, Paris 1963.
- ILLGEN 1968 = V. ILLGEN, *Zweifarbige reservetechnisch eingefärbte Leinenstoffe mit großfigurigen biblischen Darstellungen aus Ägypten*, Mainz 1968.
- LASSUS 1966 = J. LASSUS, *Daniel et les martyrs*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 42, 1966, pp. 201-205.

- LAZZARA 2013 = A. LAZZARA, *La scena di Daniele tra i leoni nelle lastre romane*, in F. BISCONTI, M. BRACONI (edd.), *Incisioni figurate della Tarda Antichità. Atti del Convegno di Studi (Roma, Palazzo Massimo, 22-23 marzo 2012)*, Città del Vaticano 2013, pp. 313-325.
- LECLERQ 1907 = H. LECLERQ, *Manuel d'Archéologie Chrétienne. Deupuois ces origines Jusqu'au VIII^e siècle*, 2, Paris 1907.
- LECLERQ 1920 = H. LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, 4, Paris 1920, pp. 221-248.
- LUSUARDI SIENA 2004 = S. LUSUARDI SIENA, *Santa Maria in Stelle*, in F. FLORES D'ARCAIS (ed.), *La pittura in Veneto. Le origini*, Milano 2004, pp. 212-222.
- MAIOLI 2001 = M. G. MAIOLI, *Placchetta in bronzo con Daniele fra i leoni*, in DONATI, GENTILI 2001, n. 59, p. 216 (figg. a pp. 114-115).
- MANGIA BONELLA 1991 = G. M. MANGIA BONELLA, *Relazione di restauro del nicchione 8*, in J. G. DECKERS, G. MIETKE, A. WEILAND, *Die Katakombe "Anonima di Via Anapo": Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano 1991.
- MARZINZIK 2013 = S. MARZINZIK, *Masterpieces: Early Medieval Art*, London 2013.
- MAZZEI 2000a = B. MAZZEI, s. v. *Fanciulli ebrei*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 177-178.
- MAZZEI 2000b = B. MAZZEI, s. v. *Colomba*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 153-154.
- MAZZEI 2008 = B. MAZZEI, *Il sarcofago ad alberi del Museo delle Catacombe di Pretestato. Restauro e spunti di riflessione*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 84, 2008, pp. 33-48.
- MAZZOLENI 2000 = D. MAZZOLENI, s. v. *Parapetasma*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, p. 243.
- MINASI 2000a = M. MINASI, s. v. *Daniele*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 162-164.
- MINASI 2000b = M. MINASI, s. v. *Susanna*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 282-284.
- MOREY 1959 = C. R. MOREY, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of other Gold-Glass Collections*, Città del Vaticano 1959.
- Nr = A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano 1993.
- OHM 2008 = J. OHM, *Daniel und die Löwen. Analyse und Deutung nordafrikanischer Mosaiken in geschichtlichem und theologischem Kontext*, München 2008.
- PANI ERMINI, MARINONE 1981 = L. PANI ERMINI, M. MARINONE, *Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. Catalogo dei materiali paleocristiani e altomedievali*, Roma 1981.

- PASQUINI 2002 = L. PASQUINI, *La decorazione a stucco in Italia fra Tardo Antico e Alto Medioevo*, Ravenna 2002.
- PERRAYMOND 1992 = M. PERRAYMOND, *Abacuc e il cibo soterico: iconografia e simbolismo* (Dan. 14, 33-39), in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 16, 1992, pp. 249-274.
- PERRAYMOND 2000 = M. PERRAYMOND, s. v. *Abacuc*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 89-91.
- PESCE 1957 = G. PESCE, *Sarcofagi romani di Sardegna*, Roma 1957.
- PINZA 1969 = M. T. PINZA, *Decorazioni in stucco degli edifici paleocristiani di Ravenna*, in *Felix Ravenna* 48-49, 1969, pp. 31-64.
- PROVERBIO 2007 = C. PROVERBIO, *La figura dell'Angelo nella Civiltà Paleocristiana*, Assisi 2007.
- RECIO VEGANZONES 1971 = A. RECIO VEGANZONES, *Tapas romanas de sarcófagos paleocristianos en Hispania*, in *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana* (Barcelona, 5-11 octubre 1969), Città del Vaticano-Barcelona 1971, pp. 409-430.
- RECIO VEGANZONES 1990 = A. RECIO VEGANZONES, *Iconografia 'minor' decorando el 'podium' sepulchral de Lazaro en sarcófagos constantinianos*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 67, 1990, pp. 185-232.
- RECIO VEGANZONES 1998 = A. RECIO VEGANZONES, *Il mausoleo di Centcelles (Tarragona) del 350-355 ca.: lettura ed interpretazione iconografica di alcune scene musive del registro «B» della cupola*, in «*Domum Tuam Dilexi*». *Miscellanea in onore di A. Nestori*, Città del Vaticano 1998, pp. 709-737.
- Repertorium I* = F. W. DEICHMANN, G. BOVINI, H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Rom und Ostia*, 1, Wiesbaden 1967.
- Repertorium II* = J. DRESKEN-WEILAND, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien*, Museen der Welt, 2, Mainz 1998.
- Repertorium III* = B. CHRISTERN-BRIESENICK, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Frankreich, Algerien, Tunesien*, 3, Mainz 2003.
- RUSSO 1978 = E. RUSSO, *Il sarcofago 104 "dogmatico" del Museo Pio Cristiano Vaticano*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 54, 1978, pp. 159-164.
- SANTAGATA 2006 = G. SANTAGATA, s. v. *Daniele*, *Iconografia*, in A. DI BERARDINO (ed.), *Nuovo Dizionario Patristico di Antichità Cristiane*, 1, Genova-Milano 2006, coll. 1332-1334.
- SCHLUNK 1962 = H. SCHLUNK, *Die Sarkophage von Ecija und Alcaudete*, in *Madridrer Mitteilungen* 3, 1962, pp. 119-151.

- SCHLUNK 1969 = H. SCHLUNK, *Un relieve de sarcofago cristiano de Barba Singilia*, in *ArchEspA* 42, 1969, pp. 166-181.
- SCHLUNK 1970 = H. SCHLUNK, *Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave*, in *Archivo Español de Arte* 43, 1970, pp. 245-267.
- SCHLUNK 1972 = H. SCHLUNK, *Sarcófagos paleocristianos labrados en Hispania*, in *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana (Barcelona, 5-11 octubre 1969)*, Città del Vaticano-Barcelona 1972, pp. 187-218.
- SCHLUNK 1978 = H. SCHLUNK, *Th. Hauschild, Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Mainz 1978.
- SCHLUNK, ARBEITER 1978 = H. SCHLUNK, A. ARBEITER, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, Mainz 1978.
- SÖRRIES 1991 = R. SÖRRIES, *Die Syrische Bibel von Paris. Eine frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert*, Wiesbaden 1991.
- SÖRRIES 1993 = R. SÖRRIES, *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick*, Wiesbaden 1993.
- SÖRRIES 2005 = R. SÖRRIES, *Daniel in der Löwengrube: zur Gesetzmäßigkeit frühchristlicher Ikonographie*, Wiesbaden 2005.
- SOTOMAYOR 1972 = M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano-cristianos de España notas de cronología*, in *Actas del VII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana (Barcelona, 5-11 octubre 1969)*, Città del Vaticano-Barcelona 1972, pp. 501-509.
- SOTOMAYOR 1975 = M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada 1975.
- SPERA 2000 = L. SPERA, *Un sarcofago con temi agro-pastorali dallo scavo dell'arenario centrale della Catacomba di Priscilla*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 76, 2000, pp. 243-284.
- SPERA 2013 = L. SPERA, *Architetture vuote e "lessemi" architettonici su alcune lastre incise dalle catacombe romane*, in F. BISCONTI, M. BRACONI (edd.), *Incisioni figurate della Tarda Antichità. Atti del Convegno di Studi (Roma, Palazzo Massimo, 22-23 marzo 2012)*, Città del Vaticano 2013, pp. 329-341.
- SQUARCIAPINO 1952 = M. F. SQUARCIAPINO, *Coppa cristiana da Ostia*, in *Bollettino d'Arte* 37, 1952, pp. 204-210.
- TARTAGLIA 1984 = L. TARTAGLIA (ed.), *Eusebio di Cesarea. Sulla vita di Costantino*, Napoli 1984.
- TEATINI 2002 = A. TEATINI, *L'arte paleocristiana in Sardegna: la scultura*, in P. G. SPANU (ed.), *Insulae Christi. Il Critianesimo primitivo in Sardegna, Corsica, Baleari. Scavi e Ricerche*, 16, Oristano 2002, pp. 387-405.
- TEATINI 2011 = A. TEATINI, *Repertorio dei sarcofagi decorati della Sardegna Romana*, Roma 2011.

- TESTINI 1985 = P. TESTINI, *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo. Atti delle Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 7-13 aprile 1983)*, Spoleto 1985, pp. 1107-1168.
- UTRO 2007 = U. UTRO, *Per un approccio interdisciplinare ai sarcofagi paleocristiani: la Trinità sul sarcofago 'dogmatico' dei Musei Vaticani*, in R. M. BONACASA CARRA, E. VITALE (edd.), *La cristianizzazione in Italia tra Tardoantico e Altomedioevo. Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Agrigento, 20-25 novembre 2004)*, Palermo 2007, pp. 267-282.
- UTRO 2009 = U. UTRO, *I sarcofagi paleocristiani dal complesso di S. Paolo fuori le mura*, in U. UTRO (ed.), *San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle Genti nelle raccolte pontificie. Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 26 giugno - 27 settembre 2009)*, Todi 2009, pp. 47-66.
- VALENTE 2013 = F. R. VALENTE, *Il libro di Daniele come fonte di ispirazione iconografica*, in F. BISCONTI, M. BRACONI (edd.), *Incisioni figurate della Tarda Antichità. Atti del Convegno di Studi (Roma, Palazzo Massimo, 22-23 marzo 2012)*, Città del Vaticano 2013, pp. 297-311.
- VALENTI ZUCCHINI 1967 = G. VALENTI ZUCCHINI, *Iconografia dei sarcofagi ravennati a figure*, in *Felix Ravenna* 45, 1967, pp. 81-109.
- VIKAN 1979 = G. VIKAN, *Pyxis with Moses and Daniel*, in *Age of Spirituality* 1979, pp. 469-470.
- VOLBACH 1976 = W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976.
- WACKER 1954 = G. WACKER, *Die Ikonographie des Daniel in der Löwengrube*, Marburg 1954.
- WEITZMANN 1972 = K. WEITZMANN, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, 3, *Ivories and Steatites*, Washington 1972.
- WILPERT 1895 = J. WILPERT, *Di un dischetto argenteo rappresentante Daniele fra i leoni*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 1, 1895, pp. 114-115.
- WILPERT 1933 = J. WILPERT, *Il simbolismo eucaristico del cibo di Daniele nella fossa dei leoni*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 9, 1933, pp. 89-94.
- Wp = J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903.
- Ws = J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, 1-2, Città del Vaticano 1929-1932.
- WUILLEUMIER 1928 = P. WUILLEUMIER, *Catalogue du Musée d'Algier, Supplement*, Paris 1928.
- ZOVATTO 1950 = P. L. ZOVATTO, *Antichi monumenti cristiani di Iulia Concordia Sagittaria*, Città del Vaticano 1950.

